

*Entre la memoria
y el olvido*

*posmodernidad
y literatura
en dos autores
latinoamericanos*

*Pablo Larreátegui
Plaza*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

20 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Entre la memoria y el olvido
Posmodernidad y literatura
en dos autores latinoamericanos

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 126

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Pablo Larreátegui Plaza

Entre la memoria y el olvido
Posmodernidad y literatura
en dos autores latinoamericanos



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

20 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2013

Entre la memoria y el olvido
Posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos
Pablo Larreátegui Plaza

SERIE 
Magister
VOLUMEN 126

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, marzo de 2013

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez
Impresión:
Taller Gráfico La Huella,
La Isla N27-96 y Cuba, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
978-9978-19-562-8

ISBN: Corporación Editora Nacional
978-9978-84-659-9

Derechos de autor:
Inscripción: 040754
Depósito legal: 004902

Título original: *Entre la memoria y el olvido. Literaturas y posmodernidad latinoamericana:*
los casos de Leonardo Valencia y Roberto Bolaño

Tesis para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2009

Autor: *Pablo Larreátegui Plaza* (correo e.: *plarreategui@gmail.com*)

Tutor: *Fernando Balseca*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0872

Contenido

Introducción / 9

Capítulo I

Metaficción y posmodernidad / 13

Entre nostalgias, la creación y la realidad / 15

La metaficción y el cuestionamiento de la historia relato / 18

¿Posmodernismo o posmodernidad? / 25

Sujetos esquizofrénicos o heterogeneidad / 33

Capítulo II

Fragmentaciones y movimiento: la literatura de Leonardo Valencia / 37

El lugar antropológico: construcciones literarias del paseante y la ciudad / 40

La ciudad: hoja en blanco / 44

Reelaborando sentidos / 49

Narrativas, sujetos fragmentados y representaciones / 55

Capítulo III

Bolaño: dobles, conjeturas y metaficción historiográfica / 61

Dobles y siniestros: conjeturas para la creación metaficcional / 65

Fragmentaciones: los intentos fallidos del exilio y la memoria / 73

La narración de lo inefable: del sujeto imaginario al visceral / 82

Capítulo IV

¿Posmodernidad?: las representaciones entre la memoria y el olvido / 89

Sujetos viscerales y nómadas frente a lo latinoamericano / 90

Lo posmoderno y la heterogeneidad / 92

Bibliografía / 95

Esta investigación ha sido un esfuerzo en el que muchas personas estuvieron involucradas, incluso algunas que ya no se encuentran en mi cotidianidad.

Agradezco a Fernando Balseca, por su trabajo como profesor y tutor, en cuyas clases se empezó a gestar este texto.

Mi agradecimiento a Alberto Rodríguez Carucci, con quien, a lo largo de extensas y amenas conversaciones, aclaré algunas de las inquietudes que me acosaban.

Y mi gratitud a Leonardo Valencia por su disposición y colaboración para dialogar sobre las que no terminan.

Introducción

Hablar de una posmodernidad en las letras latinoamericanas es un asunto complejo y, además, polémico. Si bien esta categoría, vista por varios críticos y teóricos, contempla fragmentaciones y complejidades para el sujeto actual en cuanto a cómo percibe el mundo y sus relaciones en él, marcadas por el individualismo occidental, estas no permiten interpretar por sí solas las literaturas latinoamericanas que se han gestado desde fines del siglo XX.

Por otro lado, la discusión sobre la posmodernidad se ha generado principalmente desde los centros de poder político-económico y se ha querido entenderla ya sea como la etapa ulterior del capitalismo, en donde las multinacionales mandan en las decisiones de Estado, o como una respuesta a los malestares que dejó la modernidad. Sea cual sea el caso, al pensar en las obras de algunos autores latinoamericanos, esta categoría se muestra más contradictoria aún; sobre todo al hacer uso de estas nociones en nuestros contextos. Sin embargo, los acontecimientos políticosociales que circundan nuestras realidades tampoco responden a la idea de una o varias modernidades, sobre todo cuando estamos en tiempos y contextos cambiantes, fenómenos migratorios que se dan con mayor rapidez y que los medios hacen que los roces culturales generen expresiones más evidentes y en menor tiempo.

Al pensar nuestros contextos de esta manera, cuesta entender la heterogeneidad dentro de una totalidad –según la concepción del crítico literario y cultural Antonio Cornejo Polar (Arequipa, 1936-Lima, 1997)–, debido a que esta última es contradictoria. No obstante, esta visión me ha permitido indagar otras miradas en la literatura latinoamericana sobre nuestro continente que, hoy por hoy, expresan formas diversas y problematizan los discursos oficiales o que se relacionan siempre con experiencias de desarraigo, ya sea debido a un exilio forzado o voluntario.

Al respecto, la crítica canadiense Linda Hutcheon (Toronto, 1947) ha propuesto leer algunas experiencias estéticas ligadas a la literatura como una suerte de *parodia posmoderna*, la cual buscaría develar las construcciones discursivas sobre el pasado y las representaciones que se gestaron en contextos conflictivos. Esto significa que es fundamental ingresar en el tejido de los textos y fundamentar el carácter artificioso de los discursos, así como su interés

político. Por ello, Hutcheon complementa su propuesta con la noción de *meta-ficción historiográfica*.

He decidido valerme de estos elementos teóricos, pues facultan escudriñar en los textos que propongo analizar en este trabajo. Además, estas perspectivas me han permitido contradecir la tesis de Fredric Jameson (Cleveland, 1934), quien entiende la posmodernidad como una etapa correspondiente a la fase transnacional del capitalismo en expansión del centro hacia las periferias y que actúa como una dominante cultural. Muy por el contrario, las relaciones con el mercado global no explican por sí mismas las naturalezas de las obras ni las representaciones que generan sobre un objeto.

Bajo este contexto, en el primer capítulo me propongo configurar una posmodernidad en las letras latinoamericanas entendida como proceso de revisión epistemológica acerca de las representaciones generadas sobre los sujetos latinoamericanos, sus espacios y metarrelatos historiográficos. Para ello, he asumido la heterogeneidad como condición inherente al contexto de las letras latinoamericanas, pero no en el sentido netamente cultural, sino literario. Creo que al entender que la heterogeneidad también se encuentra en aquello que no se dice, porque es algo así como un susurro, veo que varias narrativas actuales se introducen en esos silencios que dejan los relatos totales, para en ellos generar narraciones que busquen producir relatos desde otra experiencia que difiere de la moderna, palpable en autores como el mexicano José Revueltas (Canatlán, 1914-Ciudad de México, 1976) o el poeta ecuatoriano modernista Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919) a través de sus crónicas.

Para ello, comienzo desde la contraparte caracterizada por una modernidad enajenante, excluyente y homogeneizadora, concebida desde la hegemonía de poderes que promulgaron nociones de desarrollo y progreso unívocos, y que llegaron a establecer un tiempo lineal omnipresente. A esto se suman el modernismo hispanoamericano, comprendido como el movimiento de resistencia artístico contra la concepción de desarrollo norteamericana, de carácter imperialista. Por supuesto, en el trasfondo se adscriben las vanguardias hispanoamericanas, cuya referencia refuerza la idea de heterogeneidad en los sistemas literarios.

En mi búsqueda por poner a prueba estas ideas, he indagado las obras de dos autores con propuestas disímiles entre sí, con la intención de encontrar elementos que me ayuden a comprender las representaciones que se gestan en estas narrativas, siempre partiendo de la diferencia. Así, el primer caso, que conforma el segundo capítulo, se sustenta en dos textos del escritor ecuatoriano Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969): *El libro flotante de Caytran Dölphin* (2006) y *Kazbek* (2008), en tanto que el segundo, que ocupa el tercer apartado, lo constituyen tres novelas del chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile,

1953-Barcelona, 2003): *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000).

La elección de este corpus obedece a que, en el caso del novelista guayaquileño se aprecia un distanciamiento respecto de las representaciones literarias del sujeto y sus espacios, sobre un trabajo que separa la palabra del referente, que obedecería a otras miradas que devienen en la construcción de representaciones contrapuestas. De ahí que no se discuta el carácter ficticio de las obras, sino cómo el lenguaje literario reconfigura una relación con los referentes, desde el artificio y los espacios imaginarios.

En cambio, en las obras de Roberto Bolaño llama la atención lo nostálgico, pero no en tanto el deseo de retornar hacia un mundo idílico perdido, sino entendido en medio de la relación de la literatura con el horror, de la pérdida y el silencio: el contexto es el golpe de Estado militar de Augusto Pinochet y los crímenes de Estado, abordados con una experiencia diferente que el tiempo proporciona a sus narradores.

A pesar de que ambas narrativas son muy diferentes, las dos evidencian una relación múltiple entre literatura y realidad, memoria y olvido, pero no como oposiciones binarias, sino en tanto relaciones complementarias y problemáticas que se entremezclan, muestran destellos de algo que no es la modernidad ni el modernismo y que definitivamente no es el *boom*.

CAPÍTULO I

Metaficción y posmodernidad

*No se trata del reflejo de la realidad
sino de la realidad del reflejo.*

Jean-Luc Godard

La nota con la que empieza *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1950-Blanes, 2003) expone claramente la tensión entre ficción y realidad: un personaje ficticio hace referencia directa a un texto del mismo Bolaño que ocupa un lugar en lo concreto, *La literatura nazi en América* (1996), estableciendo así una relación intertextual. Más adelante, este narrador habla de uno de los personajes como el posible autor del libro. Sin embargo, la primera línea del texto hace tambalear cualquier certeza: «*En el último capítulo de mi novela La literatura nazi en América...*».¹ La afirmación posesiva, apoyada por la escritura en cursivas, produce incertidumbre en el lector, quien se pregunta por la procedencia de esa voz, su naturaleza e identidad.² Así, las fronteras entre la realidad y la ficción se resquebrajan a través del artilingio de *fictionalización* del escritor, recurso ya conocido desde Miguel de Cervantes hasta Jorge Luis Borges. Este artilingio incita a cuestionar sobre lo que ocurre con la ficción y los discursos de la realidad, cuando ambos parecen entremezclarse, entendiendo que los segundos también son construcciones. Entonces, ¿dónde empieza la literatura y dónde termina la historia? Y, ¿cuáles son las representaciones que se instauran o se cuestionan a partir de esta relación?

La tensión entre ficción y realidad expone un problema que va más allá de una relación con el realismo más canónico y partidista. Ya el comienzo del cuento «Un hombre muerto a puntapiés» (1927) de Pablo Palacio (Loja,

1. Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11. He marcado el posesivo *mi* para hacer hincapié en la indeterminación sobre la autoría del libro en cuestión. El resto del texto en cursivas corresponde al original.
2. En la nota aclaratoria que el personaje proporciona como prólogo de *Estrella distante* indica que él y el personaje de *Los detectives salvajes*, Arturo B., se reúnen en el departamento del primero en Blanes. El lugar, por lo demás, fue una de las residencias de Roberto Bolaño en España.

1906-Guayaquil, 1947) permite otra mirada contrapuesta a las narrativas del realismo social de los años de la década de 1930. Incluso, Antonio Cornejo Polar estableció diferencias sustanciales frente a la propuesta del realismo social, sobre todo acerca de la obra de Jorge Icaza (Quito, 1906-1978) y de Palacio. La diferencia radicaría, a breves rasgos, en los vacíos que deja la realidad, por lo que esta no es inteligible por sí misma. En cambio, para tratar de aprehender una realidad, la ficción constituye un método del que daría cuenta una literatura contraria a la propuesta de Icaza: mientras el realismo social buscó configurar un lenguaje nacional a partir de una reproducción de la realidad, que, por un lado, permitió el ingreso de los grupos sociales en situaciones precarias y de discriminación y que, a la vez, restituya el lazo entre el referente y el lenguaje que el modernismo precedente habría, en cierto sentido, perturbado por un «mecanismo artificioso», por el cual las palabras y las cosas se distanciaban; la propuesta poética de Palacio busca los sentidos que permanecían por fuera de la propuesta del realismo social de Icaza, sin generar otro mundo, sino que dirige su mirada hacia los silencios.³

El relato de Palacio que he citado empieza con una referencia que se cree fue tomada de una noticia publicada en el diario quiteño *El Comercio* sobre el asesinato de un hombre, aparentemente extranjero.⁴ A partir de un hecho publicado pero impreciso, el narrador con características policíacas emprende su quehacer en busca de *una verdad* con carga de objetividad a partir de su propia subjetividad. Este procedimiento resquebraja el deseo de establecer totalidades representativas sobre grupos sociales. Mientras Icaza, en su novela *Huasipungo* (1934) por ejemplo, caracteriza claramente tanto a los grupos de poder como al indígena y los presenta de manera contrapuestas, consistente con un marco marxista de lectura del mundo en el que prima el afán de denuncia y justicia social frente a la explotación, el relato de Palacio *deconstruye* un esquema de polarización sustentado en unidades homogéneas. El autor lojano, en cambio, se concentra en proyectos narrativos que se ocupan de la particularidad y de la diferencia, sin que ello formule un intento por producir una conciencia social unificada; por el contrario, observa el conflicto de la diversidad en el centro de la civilidad moderna; es decir, a través de hipérboles con tinte patológico, Palacio establece imágenes que rompen la pretendida armonía que, incluso, la categoría racial buscó establecer, de manera contradictoria: mien-

3. Cfr. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, p. 168-172.

4. Cfr. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», en Iván Egúez, *Obras escogidas*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004, p. 9.

tras se presentan los conflictos entre grupos heterogéneos, parte de representaciones estereotípicas.⁵

La *ficcionalización* que sufren acontecimientos o relatos históricos, como en *Estrella distante*, busca horadar en aquellos vacíos y posibilidades argumentativas que el mismo acontecimiento o relato deja entrever. De esta manera, la mirada se inmiscuye en esos intersticios para observar otro sentido posible, tendiendo tangencialmente hacia la exposición de la artificialidad de los discursos contruidos en torno al acontecimiento. ¿Acaso ello significa que se observe el proceso de constitución de la obra, de donde las representaciones devenidas de los relatos totales son complejizadas, tanto en su código como en su política?

Al seguir estas cavilaciones, contemplando los traumáticos momentos históricos de Latinoamérica del siglo XX, nuestra actualidad conflictiva y hasta la migración, muchas miradas se concentran en los espacios creativos, desde donde retornan al pasado o a lugares de gran carga simbólica para complejizarlos desde el presente o desde la distancia.

ENTRE NOSTALGIAS, LA CREACIÓN Y LA REALIDAD

Si bien muchas de las novelas de Roberto Bolaño coquetean con la realidad y con la experiencia de acontecimientos traumáticos de Latinoamérica, en especial de Chile, estas no resultan una denuncia ideológica comprometida. En cambio, existe una postura sobre el hecho literario frente al acontecimiento, la memoria y lo inefable que hay en ellos. Así, el enunciado de crear una «historia [...] espejo y explosión en sí misma»⁶ remite a un principio de *autorreferencialidad* diferente a las propuestas que centraban la creación en el laberinto del lenguaje, como en la obra de Borges. Para el crítico español José María Pozuelo Yvancos (1952), esta autorreferencialidad es el plano donde el texto literario expone su naturaleza, muestra su convencionalidad y bajo la cual la obra se encuentra en un proceso de reflexión ontológica frente a la realidad.⁷

5. A. Cornejo Polar ha cuestionado la categoría racial de lo mestizo, pues esta oculta la diferencia, tratando de subsumir los conflictos culturales y sociales bajo una máscara de civilidad. De acuerdo con esto, los grupos presentados en *Huasipungo* funcionan sobre la base de representaciones unívocas sobre lo mestizo, el blanco y el indio. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en...*, p. 91-112. Sobre la concepción del mestizaje, ver también, José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México DF, Colección Austral Mexicana, 1995.
6. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 11.
7. Cfr. José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, p. 227-249.

Según el crítico español, «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959) de Julio Cortázar (Bruselas, 1914-París, 1984) expone la producción de enunciados aporéticos que manifiestan un problema del conocimiento en la relación discurso-historia y de la relación del lector acostumbrado a la mimesis de la realidad;⁸ es decir que en el texto opera una desnaturalización de lo que el lector acepta por *verdad*, al exponer la artificialidad construida por el lenguaje y de la percepción del mundo, lo que evidenciaría la «quiebra del racionalismo» propio de la modernidad, de las representaciones miméticas y de la narrativa del realismo social.

Sin embargo, este ámbito de la autorreferencialidad ha pasado a ser problematizado por varios autores, incluso el mismo Cortázar, a la luz del develamiento de la construcción de discursos y sus representaciones, sobre todo a partir de la experiencia que ha dejado la Revolución cubana.⁹ Cuando el texto insiste en un contexto, acontecimiento o hecho históricosocial, el ideal es distanciarse del referente, con la finalidad de cuestionar las representaciones constituidas por literaturas anteriores, configurado las diversas posiciones que lo han constituido. Esto obliga al relato a crear otras representaciones sobre la base de una suerte de indeterminación en la conciencia histórica en la que el sujeto se ubica y que posee mucho de visceral, subjetivo y de político.

Pero sabemos también que la experiencia literaria y de la realidad es diversa y subjetiva. Bajo esta perspectiva, el autor ecuatoriano Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) opera una reelaboración de la relación entre referentes y lenguaje, como génesis de sus obras. Sin embargo, no creo que ello se presente ni a la manera del Cortázar de *Las babas del diablo* ni a la que propuso el modernismo hispanoamericano y su postura cosmopolita, por lo menos no como un retorno al *dandy* de la novela de José Asunción Silva (Bogotá, 1865-1896), *De sobremesa*,¹⁰ debido quizás a una fragmentariedad de la forma de los textos. Esta fragmentariedad propone al lector objetos estéticos abiertos y no totales, más a la manera de Palacio, como si el escritor buscara que la ficción penetrara en los referentes. Así, en el lector parece empezar a gestarse un juego de contraposiciones y de artilugios que generan otra visión del mundo, distanciada de marcaciones socioespaciales, en tanto el texto busca que su convencionalidad determine su fundamento.

8. *Ibid.*, p. 234, 235.

9. La crítica argentina Claudia Gilman ha realizado un detallado recuento de la década de 1960 a 1970 sobre el papel de los intelectuales y escritores de la época a partir de la Revolución cubana y lo que esta significó para ellos. Establece las posturas entre el compromiso con la Revolución y con la libertad de la que debe gozar el creador literario. Cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

10. Cfr. José Asunción Silva, *Obras completas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.

No obstante, no creo que una obra esté desprovista de lazos con las diferentes culturas, pues ello equivaldría a erradicar el sustrato mítico de la lengua. Por el contrario, cuando el texto entra en tensión con la historiografía o la historiografía literaria, las relaciones espaciales marcadas por una conciencia nacional, por ejemplo, y las diversas representaciones de un mundo, aunque ficticio, no pierde el lazo con el momento sincrónico y su diferencia con las literaturas precedentes. Por supuesto, esto depende de la forma en que el lector se acerca a la novela. Pero esa experiencia también está marcada por un marco de relaciones. El asunto, entonces, será establecer desde dónde y cuándo se interpelan las representaciones.

El realismo mágico como el de *Cien años de soledad* (1967) propone un problema de relación con el referente. En este sentido, la propuesta de la metaficción de Pozuelo Yvancos permite observar cómo opera la naturalización de los aspectos maravillosos y mágicos, a través del tono, entendidos como particularidades immanentes del texto. Esto hace que el lector asienta lo que el narrador cuenta: «Toda magia, todo prodigio y las muchas maravillas que en esta novela acontecen se naturalizan por la experiencia literaria, exceden y superan el espacio de su confrontación lógica o empírica o histórica o de cualquiera de los discursos de sus posibles paráfrasis, y propone el imaginario literario como opción constitutiva del mundo *verdadero*».¹¹

Pozuelo Yvancos nos ubica nuevamente en el plano del lenguaje y en el pacto de lectura implícito. Por ello, el narrador de la novela de Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927) no es cuestionado en su competencia narrativa, proporciona *su visión* de los hechos, como se aprecia en el caso de la ascensión de Remedios la Bella. Mas en este mismo acontecimiento de la novela se palpa algo que va más allá del código mismo: una intertextualidad que apela a instancias culturales, como mitos fundacionales interrelacionados, como el libro del «Génesis» bíblico, y otros, como el incesto romántico de la novela indianista,¹² contadas sí por una omnipresencia que abarca el universo narrativo.

Visto así, esa voz narrativa total de las novelas del *boom* tendrá su contraria en varias narrativas a partir de fines de la década de 1960, como la de Reinaldo Arenas (Aguas Claras 1943-Nueva York, 1990). En muchas obras del autor cubano se percibe el resquebrajamiento de las identidades totales y homogéneas, incluso políticamente incorrectas para la época y el contexto.

11. J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 153.

12. El incesto se encuentra en varias obras de la tradición romántica y naturalista del siglo XIX latinoamericano, como en *María* (1867) de Jorge Isaac (Cali, 1837-Ibagué, 1895) o *Cumandá* (1879) de Juan León Mera (Ambato, 1832-Ambato, 1894). Un interesante análisis sobre el incesto tomado desde la perspectiva del análisis de la violencia en el Caribe colombiano en la novela de Gabriel García Márquez se halla en José Antonio Figueroa, *Realismo mágico, vallenato y violencia en el Caribe colombiano*, Washington DC, ProQuest LLC, 2007.

Este es un ejemplo de la presencia de las voces de *otros* que no se escuchan en las novelas del *boom*. Los personajes de Arenas se revelan, son marginales que viven poética y subrepticamente la opresión y circunstancias en contra de su libertad sexual, en las que experimentan el peso del estereotipo social que algunos cargan estoicamente y otros con ira.

La introducción de esas *vozes otras* permite vislumbrar algo más allá del código como fin ulterior de la obra. Los discursos y representaciones ocupan un sitio más que estructural al mostrar un lugar de enunciación en medio de la relación entre literatura y realidad. Ello conlleva a observar que los discursos determinan una selección de hechos. Tal perspectiva está lejos de ser partidista aunque sí política,¹³ como también se vislumbra en la obra de Manuel Puig (General Villegas, 1932-Cuernavaca, 1990), y que responde e ironiza los tipos y estereotipos de discriminación hacia esos otros sujetos,¹⁴ cuyas voces intentaron ser subsumidas por el totalitarismo de la modernidad occidental. Ello podría dar cuenta de una manera en que ciertos sujetos se mueven y *leen* un mundo desde otras *latitudes* cognitivas en la literatura.

Si este es un contexto posible, tanto Bolaño como Valencia podrían promover diferentes representaciones que muestra la ficción inherente a todo discurso, percepción y a su construcción. Si esto es así, sus obras deberían brindar elementos que evidencien cómo establecen los límites de los narradores y personajes, qué relación existe entre los sujetos y un contexto, para observar las representaciones que generan.

LA METAFICCIÓN Y EL CUESTIONAMIENTO DE LA HISTORIA RELATO

Pozuelo Yvancos se refiere a que «El límite del narrador es el de su medio, la escritura, y este es reductor, falaz, engañoso».¹⁵ Este es, sin duda, el ámbito de la escritura. Si es así, ello permite suponer que un similar deseo de representar y de figurar propio del lenguaje estaría presente en otros tipos de

13. Cfr. Linda Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, en <www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, fecha de consulta: 9 de septiembre de 2009 y «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios*, número especial de homenaje a Bajtin, La Habana, 1993, p. 187-203, en <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>, fecha de consulta: 12 de junio de 2009.

14. Cfr. Raúl Serrano, «Boquitas pintadas: la escritura del subsuelo», en *Memorias del Octavo Encuentro de Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco V*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2003.

15. J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 153, 240.

discursos que posean una pretensión de verdad y que devienen de modelos hegemónicos para ratificar un orden. En el trasfondo habitaría una condición que afecta también la escritura de la historia, que incluso llega hasta la poetización. Conuerdo con el historiador estadounidense Hayden White (1928)¹⁶ en que la narrativa histórica no se encuentra desligada del artefacto verbal y de su estatus artificioso, aún más cuando se buscan establecer modelos y procesos que se sujetan a experimentaciones y observaciones.¹⁷ El historiador estadounidense Allen Johnson coincide e indica que resulta claro que no existiría una sola interpretación ni narración sobre un acontecimiento:

La historia del mundo es la historia del mundo que construye la conciencia humana bajo limitaciones definidas. Si el objetivo del historiador es contar «lo que sucedió» o «cómo es que esto sucedió», nunca podrá lograr la precisión matemática. Puede solo tener la fortuna de obtener la más mínima probabilidad. Hay un elemento implícito de relatividad en la historiografía.¹⁸

Es interesante observar cómo esta relatividad en el discurso histórico se relaciona directamente con lo que Antonio Cornejo Polar ya observó respecto de los relatos de las crónicas, los cuales estarían determinados «tanto por su adscripción al género histórico, y más precisamente al que es propio de Occidente en su versión española».¹⁹ Esta reflexión del crítico peruano pone de manifiesto los intentos de las narrativas hegemónicas por dotar de sentidos a los acontecimientos. Tanto en la perspectiva de White como en la de Cornejo Polar, lo que se pone en juego es que este deseo totalizador no conforma por sí mismo un relato único ni invariable. Los datos, a decir de White, son ordenados por el historiador bajo criterios narrativos de «supresión y subordinación», para lo que acudirá a caracterizaciones y puntos de vista que le permitan configurar el relato, «en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra».²⁰ Así, dotar de sentido a las secuencias históricas se vuelve también un ejercicio retórico de significados conformados desde un episteme de sentido que no es el del hecho puro, en bruto. De ahí que los acontecimientos históricos sean siempre

16. Cfr. Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003. Ver también, Santiago Juan-Navarro, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Episteme, 1998, p. 27-35.

17. *Ibid.*, p. 109.

18. Allen Johnson, *The Historian and Historical Evidence*, New York, Scribner's Sons, 1926, citado por Stella T. Clark y Alfonso González, en *Noticias del Imperio: La «verdad histórica» y la novela finisecular en México*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03699629022536195209079/p0000002.htm#I_5_>, fecha de consulta: 4 de junio de 2009.

19. A. Cornejo Polar, *Escribir en...*, p. 51.

20. H. White, *El texto histórico...*, p. 113.

los mismos, pero con sentidos diferentes.²¹ En otras palabras, se observa un proceso que busca, en la conformación del relato, un ejercicio psicoanalítico de reconfiguración de los sentidos, de los acontecimientos y sus efectos, sobre un carácter metafórico sobre el que se entablan relaciones entre los «acontecimientos, procesos y tipos de relatos».²²

Lo que White ha hecho es mostrar, tal como Pozuelo Yvancos sustentó como metaficción, es mostrar la artificialidad del relato histórico. De ahí que se haya exployado en la configuración de la *metahistoria*, para explicar las relaciones y la ontología de los discursos que configuran las historias.

En concordancia con esta visión, la perspectiva de Maurice Halbwachs (Reims, 1877-Buchenwald, 1945) sobre la memoria y sus sentidos resulta una idea de gran importancia para comprender las representaciones. Para Halbwachs, la memoria no puede ser un hecho de rememoración aislado, sino que corresponde a la manera de cómo la sociedad se representa a sí misma, sobre todo, de acuerdo con convenciones sociales; es decir, existe una circunscripción de percepciones dentro de las que ideas y acciones tienden a corresponderse y a ser consecuentes con los proyectos de una sociedad sobre cómo esta quiere verse. Este deseo opera cambios, especialmente en aquellos puntos más representativos y significantes de un colectivo y de cómo este se representa. De acuerdo con esto, encuentro que las memorias de sujetos y su resignificación, aunque experiencias individuales, devienen de una relación fuertemente marcada con revisiones epistemológicas de los discursos. De ahí que, para Halbwachs, el acontecimiento traído a la memoria se arranque de su instancia primera de sentido (pues el acontecimiento no es el sentido), y pase a ser resemantizado desde un lugar y tiempo diferentes. Ante esto, el individuo por sí mismo no puede salvar la condición de *lo real* del sentido primero del hecho, necesita de otros o de su relación con otros. Así, la *memoria colectiva* pasaría a ser un conjunto de sensibilidades y experiencias, en donde los recuerdos individuales y colectivos entrarían en un marco de convenciones, entre la memoria y el olvido, que incluye revaloraciones y resignificaciones de acontecimientos que un sujeto quiere evocar en la memoria.²³

Las acepciones sentimentales arraigadas a este principio de relatividad, según la experiencia del espacio y del tiempo, permiten un resquebrajamiento del episteme moderno, único, proporcionando una multiplicidad de relatos que

21. *Ibid.*, p. 115: «Todo lo que el historiador necesita hacer para transformar una situación trágica en cómica es adoptar otro punto de vista o modificar el alcance de sus percepciones. De todos modos, solamente pensamos en las situaciones como trágicas o cómicas porque esos conceptos son parte de nuestra herencia, cultural en general y, en particular, literaria».

22. *Ibid.*, p. 120.

23. Cfr. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 324.

parten de otra experiencia, opuesta a los totalitarismos. Para la teórica canadiense Linda Hutcheon (Toronto, 1947), elementos nódicos como la *nostalgia* y la *ironía* responden a esta experiencia sensorial y sentiva:

Quiero argumentar que aquello que se conoce como irónico al igual que nostálgico es más un atributo de la especificidad de la respuesta que una descripción de la entidad en sí misma. La ironía no es algo *propio* del objeto que uno puede *encontrar o perder*; la ironía *sucede* para uno (o, mejor dicho, uno *hace* que *suceda*) cuando dos significados, uno dicho y otro *no dicho*, advienen juntos, usualmente con un filo crítico. Asimismo, la nostalgia no es algo que uno *percibe* en un objeto; es lo que uno *siente* en dos diferentes momentos, entre el pasado y el presente, que advienen juntos para uno y, usualmente, cargan consigo un peso emocional.²⁴

En un contexto configurado por percepciones desde lo visceral que explicaría las categorías de la *ironía* y la *nostalgia* en un tiempo en que el sentido del tiempo y del espacio se ha complejizado por el desengaño del presente, las memorias y el hecho de recordar se convierten en un campo y espacio de conflicto fragmentado dentro de una intención que busca la construcción de sentidos que respondan a esta complejidad. Tales características atañen a un ejercicio de reconfiguración continua que cuestiona las políticas de las representaciones precedentes. De esa manera, los diversos discursos se encuentran con el problema de no haber logrado una única narrativa respecto al acontecimiento referido. Para Hutcheon, una lectura irónica o nostálgica del pasado respondería, así, a una postura política que muestra la característica de la lectura desde el presente.

Esta idea política tampoco es nueva para nosotros. Antonio Cornejo Polar la tuvo muy clara cuando estudió las *wankas* acerca de la muerte de Atahualpa. Las varias versiones posteriores al acontecimiento de 1532 difieren en los finales y en los sentidos: en la versión de Meneses, por ejemplo, Cornejo Polar hace notar la caracterización del padre Valverde frente a Atahualpa como un «sapo».²⁵ Habría también *wankas* que muestran un inca triunfante sobre

24. *I want to argue that to call something ironic or nostalgic is, in fact, less a description of the ENTITY ITSELF than an attribution of a quality of RESPONSE. Irony is not something in an object that you either «get» or fail to «get»: irony «happens» for you (or, better, you make it «happen») when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you «perceive» in an object; it is what you «feel» when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. Cfr. L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia...* (La traducción es mía).*

25. A. Cornejo Polar, *Escribir en...*, p. 50-89.

Pizarro.²⁶ Esta alteración del hecho histórico en un producto estético es posible gracias a dos aspectos principales que intentaré resumir brevemente: primero, la *wanka* corresponde a una noción y construcción colectiva sobre la representación; segundo, el conocimiento del tiempo y de la historia en estas *tragedias* expresan su disidencia frente al discurso y narrativa histórica occidental y oficial. Este segundo aspecto es justificado por el crítico peruano sobre la trascendencia del sentido que implica el acontecimiento de 1532 para las culturas originales del continente; es decir, la representación del inca muerto y el contexto trascienden hasta la vida sincrónica del pueblo indígena con un sentido de *duelo* que se experimentaría hasta el siglo XX –y en algunos sectores hasta hoy– como el final de un período de grandeza del Tahuantinsuyu.²⁷ Tales representaciones ofrecerían una visión paródica, quizás, a través de la que se experimenta el acontecimiento de otra manera diferente al sentido dado por Occidente hasta la conformación de los Estados nacionales luego de la Independencia.²⁸

Este estudio de Cornejo Polar demuestra la existencia de diferencias sustanciales entre los grupos sociales que han estado imbricados en la formación de las nacionalidades. La diferencia que habrá que tomar en cuenta para pensar en una posmodernidad diferente a la contemplada por los centros de poder y de las literaturas que pueden relacionarse, radica en que el crítico peruano hace hincapié en la heterogeneidad como condición inherente a una totalidad contradictoria que estaría formando un lenguaje nacional y la consecuente configuración sociocultural de la nación.²⁹ Ello le habría servido para reafirmar la idea de que se viven varias modernidades que no responden al modelo homogeneizador de Occidente, aunque sí dentro de las demarcaciones de lo nacional y de lo latinoamericano. No obstante, hay casos, como las obras de Valencia o de Bolaño, en los que la experiencia de la heterogeneidad se roza con las dinámicas de migraciones y subjetividades muy individuales, que extrapolan la discusión y la comprensión del mundo a otros campos y tiempos que difieren de la limitación que establece lo nacional.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. He intentado resumir estos aspectos que A. Cornejo Polar desarrolla detalladamente. Es de gran importancia tomar en cuenta la variedad de sentidos que los diferentes cronistas, entre ellos Guamán Poma de Ayala o el Inca Garcilaso, han proporcionado sobre el encuentro en Cajamarca y la muerte del inca. Muchas de las *wankas* al respecto, aunque gran cantidad se ha perdido, corresponderían a un período que va desde la mitad del siglo XVI hasta el XX. *Ibid.*

29. Este aspecto, en la obra y pensamiento de Cornejo Polar, se percibe en su propuesta sobre la totalidad contradictoria que sustenta en *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980; también en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

A pesar de que Cornejo Polar comprende lo latinoamericano como una totalidad contradictoria, vemos que los Estados y naciones del continente enfrentan hoy en día un conflicto cuya base es la diferencia y que permiten vislumbrar una fragmentariedad, al punto que existen memorias susceptibles a las manifestaciones literarias que proponen representaciones sobre la base de un sustrato ideológico. Por ejemplo, en un trabajo anterior³⁰ contrapuse dos documentos sobre la matanza de los obreros del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil; el primero corresponde a una serie de testimonios de personas que estuvieron involucradas en el acontecimiento, mientras que el segundo fue la obra literaria *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947). El primer documento³¹ expone el acontecimiento bajo una luz crítica desde los testimoniados, de cuyos relatos se obtiene la idea de un movimiento obrero poco organizado, con luchas internas o desavenencias que no justifican en sí la matanza de los obreros, sino que reflejan un movimiento en ciernes, contradictorio en sí mismo y sin ideas directrices claras.

Por el contrario, Gallegos Lara, en *Las cruces sobre el agua*, recurre a representaciones políticas basadas en oposiciones sociales, como método que evidencie las contradicciones y diferencias sociales, en medio de la lucha de clases. El autor sustenta el libro –por lo demás con gran calidad literaria– en el dilema utópico entre el progreso social y el del capital, cuya consecuencia sería la matanza de los obreros. Los personajes de este texto habían sido modelados de acuerdo con esta perspectiva, bajo la idea de representar una sociedad y un movimiento incipiente, representativo de las clases menos favorecidas y cuyos intereses y derechos eran violentados por grupos de poder, dentro del desarraigo que propuso la idea de progreso moderno. La forma elegida por Gallegos Lara para oponerse a estas circunstancias fue una representación colectiva, formada desde la particularidad de sujetos, apoyada por la ternura de los personajes.

A diferencia de los textos testimoniales que se publicaron sesenta años después, el relato de Gallegos Lara apareció en 1946 –aunque fue escrito entre enero y abril de 1941–, mucho más cercano y a veinte años de la fundación del Partido Comunista Ecuatoriano, del cual fue miembro. Quizás por ello, Gallegos Lara proporciona la representación del sujeto ante la modernidad como individuo entre una colectividad unida frente al crecimiento desmedido de la ciudad y del poder de los capitales hegemónicos en los primeros años

30. Pablo Larreátegui, «La novela y el testimonio: la memoria no histórica», en <www.scribd.com/doc/7312955/Novela-y-Testimonio-PLarreategui>. Trabajo presentado en la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2008.

31. *El 15 de noviembre de 1922*, estudio preliminar de Vicente Pólit, t. I y II, Quito, CEN / IN-FOC, 1982.

del siglo XX. Tal lectura conlleva a pensar esta narración dentro del marco de causalidad lineal asumido por la historia marxista basada en la lucha de clases.

A pesar de las diferencias entre los textos, por su naturaleza y por el momento en el que se produjeron, ambos demuestran percepciones del acontecimiento desde diferentes susceptibilidades; sin embargo, justifican la instauración del Partido Comunista en 1926, al igual que proporcionan una memoria sobre el acontecimiento. Pero también, al entremezclar la realidad y la ficción, observé percepciones que nos distancian del sentido primero del acontecimiento. Ello incluye, a su vez, las relecturas sobre hechos y personajes históricos.³² Muchas novelas han asumido una revisión crítica de la historia y sus personajes al confrontar las representaciones preponderantes con las que se obtiene una lectura distanciada de los acontecimientos y documentos. Este tipo de novelas se asociarían a lo que Linda Hutcheon ha denominado *metaficción historiográfica*,³³ para quien esta se expresa a través de una parodia posmoderna que ironiza las representaciones históricas:

La parodia posmoderna es una especie de «revisión» impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente, ha sido llamada por Craig Owens el «impulso alegórico» del posmodernismo. Yo simplemente la llamaría parodia.³⁴

La idea de una *parodia posmoderna* de Hutcheon se opone a la idea de un posmodernismo no decorativo, como lo plantea Fredric Jameson (Cleveland, 1934), pues se caracterizaría por la necesidad de desnaturalizar los

32. Algunos textos literarios que han asumido un cuestionamiento de personajes históricos son *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez y *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa; en tanto que las últimas novelas de Alicia Yáñez Cossío, en el Ecuador, abordan esta revisión epistemológica, como por ejemplo *Sé que vienen a matarme* o *Memorias de la piviluarmi Cuxirimay Ocllo* (2008), entre otras novelas de rasgos histórico-biográficos de la autora.

33. Cfr. L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia...* y «La política...».

34. Cfr. L. Hutcheon, «La política...». Ver también, S. Juan-Navarro: «El postmodernismo es para Hutcheon un movimiento fundamentalmente contradictorio y político. Plantea cuestiones sobre todo aquello que consideramos como natural, pero no ofrece habitualmente respuestas unívocas o soluciones simples. Hutcheon concibe el postmodernismo como una «fuerza problematizadora» en la cultura contemporánea. La dinámica que reproducen sus obras se caracteriza por la duplicidad y la deconstrucción. Se afirma o subraya algo para, inmediatamente, pasar a cuestionarlo. El propósito, según Hutcheon, es desnaturalizar los rasgos dominantes de nuestra forma de vida, apuntar hacia aquellas entidades que siempre habíamos admitido como naturales, desvelando, en última instancia, su valor puramente cultural»; en S. Juan-Navarro, *op. cit.*, p. 11.

rasgos dominantes de los discursos que prevalecen sobre los acontecimientos y hechos, para develarlos en su calidad de construcción de sentido; en otras palabras, no solo se expondrían las costuras artificiosas de la narración primera del acontecimiento, sino que develaría también las convenciones políticas que determinan nominaciones valorativas.

La propuesta reafirma, desde otra perspectiva, la relación que existe entre la historiografía y la literatura. A pesar del recorrido metodológico que exige la Historia, esta alcanza a formular hipótesis argumentadas. La literatura, por su parte, elabora sus hipótesis a partir de conjeturas sobre el texto mismo y la naturaleza de artificio, de la imaginación que funcionará como el lazo para relacionar los elementos de una historia literaria, algo que estaría, por lo demás, muy cercano a la propuesta de Bolaño, en cuyo libro *La literatura nazi...* adelanta tangencialmente la deconstrucción de una noción sobre la literatura latinoamericana particular.

La similitud entre la historia y la literatura, según Hutcheon, se debería a que existe una duda frente al conocimiento y a la narrativa histórica. Este es el pie para comprender que la narración se fragmenta, desestabilizando la idea moderna del aquí y del ahora.

Al respecto, el profesor Santiago Colás de la universidad de Michigan propone una pluralidad de posmodernismos de acuerdo con la situación social, económica, cultural y geográfica,³⁵ lo que permitiría entender –no sin cierto riesgo de relativizar– el funcionamiento de varios centros literarios, semánticos y antropológicos con reacciones dispares o afines entre unos y otros frente a fenómenos contradictorios, dentro de un complejo de realidades y de relaciones culturales. Lo importante de esta perspectiva es que faculta romper la preponderancia de una lógica de poder entre el centro y las periferias, a la cual habrá que prestar atención.

¿POSMODERNISMO O POSMODERNIDAD?

Leonardo Valencia ha dicho que la patria de un escritor es su biblioteca.³⁶ Esta enunciación remite a una idea de cosmopolitismo, muy cercana en apariencia al modernismo. Sin embargo, esta idea debe ser observada con calma, pues de lo contrario se la entendería como una mera sucesión de una forma de aprehender el mundo y la literatura.

35. Cfr. L. Hutcheon, «La política...».

36. Leonardo Valencia, «Cuánta patria necesita un novelista», en *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso, 2008, p. 191-202.

Dentro de un orden de las cosas que se ha venido fragmentando desde mucho tiempo atrás, se hace necesario observar las nuevas relaciones entre literatura y realidad, discusión que se la puede enmarcar en la diferenciación entre posmodernidad-posmodernismo y la pareja dicotómica modernidad-modernismo.

Fredric Jameson afirma que la posmodernidad es la manifestación de la etapa ulterior del capitalismo en su forma transnacional, opuesta a la modernidad y al modernismo anglosajón, en lo estético; es decir que la concibe como una dominante cultural. Ello significa que atañe a toda producción de una sociedad, desde la estética hasta la comercial, como la etapa de mayor expansión del capitalismo hacia las periferias. De ahí que Jameson asuma las manifestaciones artísticas dentro de un contexto diverso, pero como expresión de las relaciones económico-productivas. Así, por posmodernismo se entendería a la manifestación estética, además de política, de la gran tendencia posmoderna.

Pero Jameson también contempla la diversidad, aunque siempre dentro de la lógica expansiva de los mercados. Según esto, la dominante cultural incluye rasgos diversos que se hallan unos subordinados a otros, en lo estético y lo político, en función de las relaciones de poder.³⁷ Tal percepción se plantea en un mundo cuyas políticas parten del centro hegemónico hacia la periferia.³⁸ Y de hecho, la experiencia nos ha mostrado este comportamiento en varios ámbitos. Pero, si esta tendencia funcionara inequívocamente, sería lógico pensar que muchas de las imágenes producidas aparecerían descontextualizadas del entorno y del tiempo; haciendo del presente un lugar no lo suficientemente estable para habitarlo. Bajo esta lógica, es comprensible que el pasado surja con la consigna de experimentarlo como lo habitable. Mientras la modernidad planteaba el futuro como el mundo donde todas las necesidades serían satisfechas, ahora nos encontramos de cara con el conocido refrán «Todo tiempo pasado fue mejor» y con el recuerdo de lo reprimido. Las formas estéticas anteriores serían la manera de subsanar este malestar, pero únicamente en tanto consumo sincrónico de esas imágenes.

37. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Barcelona, Trotta, 2001, p. 26.

38. Para problematizar sobre la expansión de las políticas hegemónicas desde el centro hacia la periferia, además de Cornejo Polar, se puede remitir a las propuestas de Walter Mignolo y de Aníbal Quijano, este último muy cercano a la postura de Cornejo Polar. En el caso del teórico argentino, existe una par de entrevistas esclarecedoras del punto neurálgico de su posición: Antonio Lastra, «Walter Mignolo y la idea de América Latina. Un intercambio de opiniones», revista *Tabula Rasa*, No. 9, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, julio-diciembre de 2008, en <<http://redalyc.uaemex.mx>>, fecha de consulta: 25 de julio de 2009. También, Catherine Walsh, «Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo», en *Interdisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala, 2002, p. 17-44.

Aquello que se muestra como la reproducción del estilo anterior no parece ser más que un pastiche, que hace del arte la manera de interpretar el pasado sobre la base de los estilos muertos, mientras que el estilo personal y el sujeto como tal, único e irrepetible, se ven mermados bajo una lógica de la reproducción de artefactos a gran escala y a precios bajos. Ello tiene su influencia en las producciones estéticas, desde la arquitectura y la plástica. Jameson ve, en obras como la de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987) *Diamond Dust Shoes* (1980), una *fetichización* reificada, una cosificación, la obra solo se muestra en su superficialidad.³⁹ En el caso de la obra de Warhol, esos zapatos «ya no hablan», no cuentan una historia. Esta fetichización se extendería incluso a los sujetos como parte de un espacio, sin pasado, en el que la producción estética ha sido cosificada, como efecto de la desacralización del espacio estético del modernismo anglosajón. El resultado sería la ausencia de contenido, una muerte que adviene con la referencia a estilos del pasado que son arrancados de su tiempo para consumirlos en el presente, no por su valor de uso, sino en relación con su superficialidad.

La idea de simulacro aparece, como lo indicaría Baudrillard,⁴⁰ la última instancia de la imagen que anula el referente. ¿Significa esto una sociedad que devora el presente, sin detenerse a releer su pasado? Sin tiempo de ocio, en el sentido griego del término, los grupos sociales, al parecer, no se detendrían a repensarse.

Este retorno superficial al pasado se muestra como una imposibilidad, que se apodera de los sujetos para leer la historia y sus representaciones: edificios que simulan una fusión entre el pasado arquitectónico y lo contemporáneo romperían la dialéctica entre espacio, acontecimiento y tiempo.⁴¹ Por ejemplo, el edificio del antiguo Banco La Previsora en Guayaquil⁴² arrojaría elementos relacionados con esta dinámica del pastiche: por fuera, la estructura mezcla elementos arquitectónicos del modernismo, que proponen una sinergia estructural con su entorno —la Alcaldía e, incluso, la torre morisca del Malecón—, y también elementos de exclusión de ese mismo espacio: los pilares externos de la estructura corresponden a ese orden neoclásico del entorno, mientras que los vidrios repelen el exterior. En el interior, cabe suponer que la realidad es distinta, ligada a otra dinámica no se relacionada con el pasado evocado en el exterior. La historia estética del entorno se asume como una máscara de nostalgia que busca crear una sinergia entre los estilos y la visa productiva, pero

39. F. Jameson, *op. cit.*, p. 29-35.

40. Cfr. Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996. Ver también: Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rába de Villar, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006, p. 148-150.

41. F. Jameson, *op. cit.*, p. 57-64.

42. Se dice que este edificio es el más alto de la costa del Pacífico sur.

en la que la reflexión sobre las representaciones es pospuesta por el deseo de inscribir a la ciudad en el contexto internacional.⁴³ Hutcheon ve en esto una comercialización de los aspectos y elementos pasados y que hace que sean leídos con nostalgia, ocultando el hecho de que el presente tiene sus problemas.⁴⁴ Esta aparente imposibilidad de experimentar el presente sugiere la presencia de un consumo uniforme.

No obstante, esto no es del todo cierto. Esta concepción de la posmodernidad debe verse con cuidado. En nuestros contextos actuales, se ha tratado de asociar la posmodernidad con la modernidad, ya sea como respuesta o continuación,⁴⁵ mientras que el posmodernismo se lo concebiría como la contrapropuesta al modernismo hispanoamericano, movimiento que supuso la escisión entre alta y baja cultura, el énfasis en la forma lingüística y el desencanto del realismo para tornar hacia la abstracción,⁴⁶ a través de la cual distanció la palabra del referente. Esta postura coincide con el momento que se discute sobre la identidad y el lenguaje nacional; discusión que además se halla entre las transformaciones que propuso la modernidad, la idea de ruptura con el aparataje socioproductivo decimonónico y la tradición de la Generación del 98 española. José Enrique Rodó habría denunciado la tendencia al desarrollo sobre todo proveniente desde los EUA, que amenazaría el sustento de lo que consideraba lo latinoamericano y cuya propuesta radica en *Ariel*. Aquí, la diferencia y la homogeneidad se solventarían en una lengua abarcadora y cosmopolita, a través de la que se propuso mostrar un todo social y estético cohesionado. Martí, por su parte, en el ejercicio de diferenciar nuestro continente de los EUA, planteó la necesidad de inventarnos desde un tronco común.⁴⁷ El

43. En varias ocasiones, al conversar con diferentes personas en Guayaquil, lo que más les llamó la atención de este edificio fue esa idea de poseer un ícono de grandeza y de progreso, dentro del marco de las modernizaciones y recuperación de identidades locales desde el oficialismo porteño. Esto coincidió con el proyecto de «recuperación urbana» de la ciudad, en el cual el Malecón Simón Bolívar cumplió un papel simbólico de suma importancia: al ser un espacio olvidado, pero sujeto íntimamente a un sentimiento de «guayaquileñidad», se lo modernizó dentro de plan político de grandeza con la que un sector y élite política de la ciudad se vio beneficiado por varios años, a decir, el partido Social Cristiano.

44. Cfr. L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia...*: «...This is a combination of commercial nostalgia—that teaches us to miss things we have never lost—and ‘armchair nostalgia’—that exists without any lived experience of the yearned-for time».

45. Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 85-91. Jameson observa variables conceptuales sobre el fenómeno, tanto aquellas que entienden la posmodernidad como ruptura y expresión del fracaso de los proyectos de la modernidad; así como aquellas posturas que ven una continuación de una modernidad que necesita regresar a ver su proceso. Como se verá más adelante, Jameson se decanta por la primera opción. Ver también: F. Cabo Aseguinolaza y M. do Cebreiro Rába de Villar, *op. cit.*, p. 121-156.

46. Cfr. F. Cabo Aseguinolaza y M. do Cebreiro Rába de Villar, *op. cit.*, p. 141-150.

47. Cfr. José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. Nótese al respecto que

modernismo, entonces, se habría opuesto a esa idea de desarrollo del norte enajenante del complejo escenario latinoamericano.

Esta oposición modernidad-modernismo arrojaría, no obstante, expresiones diversas que demuestran esta dicotomía. Un ejemplo de ello se aprecia en el siguiente poema de Medardo Ángel Silva:

Dance d'Anitra

Va ligera, va pálida, va fina,
cual si una helada esencia poseyere.
Dios mío, esta adorable danzarina
Se va a morir, se va a morir, se muere.

Tan aérea, tan leve, tan divina,
se ignora si danzar o volar quiere
y se torna su cuerpo un ala fina,
cual si el soplo de Dios la sostuviere.

Sollozan perla a perla cristalina,
las flautas en ambiguo miserere...
Las arpas lloran y la guzla trina...
¡Sostened a la leve danzarina,
porque se va a morir... porque se muere!⁴⁸

El poema apela a la forma lingüística cerrada, en donde el referente radica en el mismo lenguaje, sonoridad y ritmo. Pero existe también el Medardo Ángel Silva cronista, que retrata la ciudad de Guayaquil con imágenes de lugares de vicio, como prostíbulos o fumadores de opio: una urbe insostenible para el espíritu lírico, muy cercano al *flâneur* baudeleriano:

La ciudad nocturna

Bajo el parpadeo de las lunas eléctricas.- El vicio de la noche: Prostíbulos y Fumaderos.- Las tristezas del burdel.- La alta prostitución.- El hambre de lo desconocido.- Las garras de la neurastenia.- La urbe que duerme y la urbe que trasnocha.⁴⁹

Martí y otros modernistas hablarían del sujeto hispanoamericano, con el prefijo que denota la influencia y, en cierta medida, copertenencia lingüística y cultural con la metrópoli europea.

48. Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal*, Guayaquil, Ariel, s. f.

49. M. Ángel Silva, *Crónicas y otros escritos*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 1999, p. 30. Introducción a la crónica en la que se caracteriza el espacio. Respecto al Medardo Ángel Silva cronista, existen dos reportajes breves en la prensa guayaquileña; la más reciente es la de Fernando Balseca Franco, «La otra marcha de Medardo Ángel Silva», en *El Telégrafo*,

El cronista representa una ciudad en transición hacia la modernidad y por la que está ávido, se inmiscuye en lo *desconocido*, se interesa por aquellos lugares que están por debajo de la piel diurna de la urbe y termina por comprender, como algo que es condición moderna, las dos palmas de la misma mano de la modernidad: el progreso y el desecho.

La crónica de Medardo Ángel Silva ya constituye un adelanto de otras imágenes de esta Guayaquil. Las representaciones en algunos relatos de Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949) son cercanas a esta ciudad moderna, pero que contienen algo más: una ciudad enferma. Lo importante aquí es que existe una dicotomía modernidad-modernismo propia de la misma modernidad: actos de resistencia, pero que a su vez no están desligados de las formas de poder, como la sujeción a la tradición de la Generación del 98 por parte de los poetas modernistas.

Bajo este contexto y a la luz de la heterogeneidad ya caracterizada por Cornejo Polar, hay que preguntarse si es factible hablar de un posmodernismo hispanoamericano opuesto literalmente al modernismo. No creo que ello sea posible a la manera como lo hace Jameson con el modernismo anglosajón al situarlo dentro de su contexto moderno.⁵⁰ La consciencia de heterogeneidad que nos llega desde Martí y José Carlos Mariátegui⁵¹ muestra una idea de lo nacional y de lo latinoamericano marcado por la discusión sobre la diversidad y los problemas socioeconómicos que caracterizaron las realidades de los países andinos durante gran parte del siglo XX y hasta nuestros días. De ahí la conciencia política que se inserta en las obras del indigenismo y del realismo social.⁵²

A pesar de ello, el *boom* comercial, llevado por las editoriales transnacionales, irrumpió en el escenario latinoamericano con la idea de lo regional, desplazando los conflictos y diversidad intrínseca de los Estados para dar cabida a una representación exótica del continente y su historia. Sería en respuesta a estas representaciones que surgen obras de escritores como Roberto Bolaño y Leonardo Valencia. El avance de narrativas heterogéneas basadas en la polifonía también han avanzado sobre otras realidades que ya no las representa

Guayaquil, 5 de febrero de 2010, y la de Jorge Martillo Monserrate, «El Guayaquil nocturno que describen las crónicas de Medardo Ángel Silva», en *El Universo*, Guayaquil, 13 de julio de 2008.

50. Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 23-45.

51. José Carlos Mariátegui planteó en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) la idea de varias modernidades disidentes. Esta obra constituye uno de los puntos de partida fundamentales para el pensamiento heterogéneo que se vislumbra en el pensamiento de varios teóricos de las literaturas y culturas latinoamericanas.

52. Es obvio pensar, en este punto, en las obras de José María Arguedas, Jorge Icaza, Joaquín Gallegos Lara, entre otras.

el indigenismo ni el modernismo de los primeros años del siglo XX. Por otro lado, aunque la imagen como reificación de la mercancía es un fenómeno experimentado, existen otras instancias de carácter simbólico en disputa y que se hallan en medio de la descontextualización y la resemantización a cargo de grupos antagónicos. Esto no produce, en todo caso, el consumo de imágenes superficiales descontextualizadas, sino un cuestionamiento a los discursos hegemónicos, demostrando así el resquebrajamiento de la linealidad de los relatos totales.

A la luz de esta reflexión, la propuesta del *posboom* de Donald Shaw (Manchester, 1930)⁵³ debe problematizarse. Este «movimiento» estaría marcado por una serie de acontecimientos políticos que se dieron en el continente entre las décadas de 1960 y 1990, en clara oposición a los poderes hegemónicos, lo que determinaría, para el crítico británico, una literatura de la protesta. Me parece que tratar de establecer esta periodización sin observar todo el proceso y la discusión mantenida entre los intelectuales durante y luego de la Revolución cubana es una falencia que impide ver las diferentes posturas. Shaw incluye en esta periodización a escritores y escritoras con propuestas bien diferenciadas entre sí, como a Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940) y a Isabel Allende (Lima, 1942) e incorpora la literatura testimonial de exguerrilleros, como para configurar un escenario poscolonial. Sin embargo, como ya he mencionado y es palpable a nuestros ojos, desde la misma época se observó una variedad de percepciones que han ido resquebrajando lentamente lo nacional. Por ello, es un riesgo. Shaw vuelve a operar una reducción de los sentidos y de la región, mostrándolos como una unidad en respuesta a las políticas coloniales, pero esta visión opera de la misma forma que en el caso del *boom*: crear la marca *Latinoamérica* en función de una representación externa.

Muy por el contrario, observo un cambio de rostro que pide deshacerse de la reificación. Para esto, las miradas diversas ponen en duda que exista una risa vacía en la reflexión del pasado. Una desacralización del espacio narrativo, en algunos casos, apelaría a una risa condicionada, ambigua que dista de estar desprovista de reflexión, como una suerte de catarsis,⁵⁴ aunque posiblemente

53. Cfr. Donald Shaw, *La nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 277-377. Shaw termina por adscribir el posboom a una política poscolonial no relacionada con la posmodernidad, comprendida bajo los preceptos hegemónicos.

54. Resulta importante el cambio estructural que sufre el sentido de *catarsis* que observó Umberto Eco en un análisis sobre la obra de Achille Campanile. En este trabajo, Eco observa en la risa, un mecanismo autárquico de un efecto catártico: «Cuando se pasa de lo cómico en la vida a lo cómico en el texto, hemos salido de la esfera de lo fisiológico: el que riamos es signo de que se ha puesto en marcha un cierto mecanismo, pero el mecanismo produce su propia catarsis, porque nos sentimos llevados a preguntarnos por qué ese texto ha conseguido hacernos reír. Es natural que, en la vida, una tarta en la cara provoque la risa, con tal de que se espachurre en cara ajena; y agradables sucedáneos de la vida son las *slapstick comedies*, al igual que las tele-

te condicionada por el desencanto. No obstante, abordar una risa ligada a la parodia posmoderna de Hutcheon quizás profundice en relecturas y visiones críticas del relato histórico y de las culturas, que pongan de manifiesto subjetividades distintas a las contempladas por la heterogeneidad de Cornejo Polar. Para ello, es necesario detenerse a observar los procesos intrínsecos y relaciones propias de una cultura con su propio *ethos*, sobre una distancia que faculta rever los hechos anteriores en un movimiento del presente hacia el pasado.⁵⁵

Sin embargo, soy de la idea de que existe una risa ambigua, entre el humor y lo perverso, que no es afín al desencanto *per se*, sino respuesta al pasado con relevancia en el presente. Un ejemplo de ello sería la novela *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez, en la que el lenguaje caribeño del héroe continental desestabiliza la representación enaltecida del héroe, aún más cuando ello se enmarca en un conflicto de tensiones políticas del momento histórico y que incluso tienen sus ecos hoy.⁵⁶

Las representaciones que empezaron a cuestionar teóricos como Cornejo Polar y Ángel Rama (Montevideo, 1926-Barajas, 1983)⁵⁷ podrían complementarse con la idea de Hutcheon, que entiende la posmodernidad no en el sentido de totalidad, pues sí observa las contradicciones; tampoco la entiende descontextualizada de la historia, sin valoración y decorativa ante la saturación de imágenes; sino que observa instancias irónicas que muestran «el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día –por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones–». Esa diferencia resulta irónica, pues pone en primer plano las contradicciones del discurso histórico y de sus representaciones. Por ello, la parodia posmoderna increpa a atender «al proceso representacional entero –en una amplia gama de formas y modos

novelas y las películas porno –y son sucedáneos porque la verdad es que la tarta preferiríamos tirársela, realmente, a la cara de quien nos resulta antipático, y quisiéramos ser nosotros los verdaderos protagonistas de esa magnífica noche de amor bajo las estrellas, o de esas penetraciones *more ferino*. Pero en las películas del Gordo y el Flaco no es la tarta en la cara lo que nos deleita, sino la pausa entre la provocación y la respuesta, los largos segundos en los que el Gordo se quita la nata montada de la cara, y la lentitud con la que acerca su trata al rostro del Flaca que está esperando, el único en ignorar su futuro inmediato. Cuestión de ritmo, no de tarta». Umberto Eco, «Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento», en *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 74-75.

55. L. Hutcheon, «La política...».

56. El 16 de julio de 2010, por orden presidencial de Hugo Chávez y bajo la supervisión del vicepresidente de la República Bolivariana de Venezuela, se exhumó el cadáver de Simón Bolívar, con la consigna de investigar los motivos de la muerte del Libertador. Este hecho se halla marcado por la tensión política entre los gobiernos de Caracas y de Bogotá, durante el período presidencial de Álvaro Uribe, que caracterizó los últimos tiempos del expresidente colombiano en la Casa de Nariño (2002-2006 y 2006-2010).

57. Sugiero observar la dicotomía en las representaciones que expuso Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

de producción— y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes». ⁵⁸

Según lo dicho, asumir la posmodernidad como una dominante cultural que se expande como principio hegemónico del capitalismo transnacional no coincide con los aspectos de la vida social y cultural de nuestras latitudes, por lo menos no por completo. Son patentes las resistencias y dicotomías propias de nuestras realidades. Por consiguiente, hablar de una posmodernidad latinoamericana, si bien coincide con un enclave problemático sobre lo nacional y las historias, dista de apelar a representaciones vacías y descontextualizadas. En cambio, buscan cuestionar los relatos totales, exponiendo, si bien su indisposición en el tiempo y el espacio, una conciencia del presente y del pasado, que no es ni la de la modernidad ni la del modernismo; asume la heterogeneidad, mas la complejiza bajo miradas fragmentadas que se distancian de la idea de totalidad. Quizás ahí está la diferencia con las vanguardias de los primeros años del siglo XX.

SUJETOS ESQUIZOFRÉNICOS O HETEROGENEIDAD

Hasta aquí, el retorno del pasado se encuentra complejizado, sobre todo, por el surgimiento de otras voces que obligan a rever la relación de los sujetos con la *realidad real*, expresión que si bien es una tautología, precisa el problema de aprehender el entorno y sus contrariedades bajo una única narrativa. Esta imposibilidad de habitar el presente corresponde, para Jameson, a sujetos que perciben los espacios y su tiempo como algo fragmentado.

Si esto último resulta cierto, quizás la idea de la fragmentación del sujeto, de su memoria y entorno, tal como lo indica Jameson, resultaría coherente con el rompimiento de la cadena presente-pasado-futuro y entre los órdenes sintagmáticos, lo cual explicaría una dificultad epistemológica para seguir o representar la linealidad de la historia desde la concepción moderna y modernista; es decir, un continuo de experiencias planteadas desde la noción de progreso tecnológico, en el primer caso, y desde la hispanidad de las letras del continente, en el segundo. ⁵⁹ Son estas formas las que ya no le significan al sujeto. Implicaría entonces que si la sucesión lineal de sintagmas se resquebraja por la intrusión de las múltiples voces, cada una con una versión de la historia y con un propio lugar de enunciación, el relato resultante debería ser uno distanciado, polifónico, alterno, un paria.

58. L. Hutcheon, «La política...».

59. *Infra*, p. 26-29.

Quizás bajo esta óptica se puede hablar de una *escritura esquizofrénica*,⁶⁰ en tanto forma de representación de la experiencia vital en la que el sujeto se adscribe a una *realidad constituida* por imágenes y por el movimiento entre ellas; en otras palabras, entre significantes.⁶¹ Entonces, no existiría una voz ordenadora ni hegemónica dentro del sujeto, sino que este se desplazando brincos entre sintagma y sintagma, en tanto que la afirmación se vuelve solo un espejismo. Es decir que mientras un tipo de lenguaje pretende unificar los tiempos para dotar de sentido los relatos,⁶² los demás dotan de fragmentos posibles para construir historias divergentes.

Mas esta concepción del tiempo esquizofrénico no logra explicar la heterogeneidad, pues parte de la idea de un individuo entendido desde el centro hacia la periferia. La heterogeneidad implica algo más que la disparidad de los tiempos y del consumo iconográfico, como ya lo evidenció Antonio Cornejo Polar. Los diferentes discursos que surgen sobre un hecho u objeto parten de *discontinuidades* situadas en planos simbólicos en tensión con discursos hegemónicos. De ahí las crisis en las prácticas de la representación que imposibilitan la continuidad e identidad estables.

Esta fragmentación no remite necesariamente a una imposibilidad de vivir el presente tal como se muestra y de dotar de sentido la iconografía de los medios y productos culturales masificados. A la luz de las reflexiones de Cornejo Polar respecto de la representación de las *wankas*,⁶³ la linealidad del tiempo histórico que proponen las representaciones sobre la muerte del inca, si bien determinan una consciencia otra y que no obedecen al ordenamiento de la historia oficial, reflejan el problema para asumir el presente y su entorno cuando su noción del tiempo histórico y de la vida social que experimentaba la comunidad se interrumpió.

A diferencia del tiempo y espacios modernos, las *wankas* no mostraban una enajenación individual respecto del mundo, sino la entrada de otra forma de experiencia de la vida que persiste a pesar de las políticas sobre la producción de imágenes que implantó la empresa colonial.⁶⁴ Es claro el asunto

60. Cfr., F. Jameson, *op. cit.*

61. *Ibid.*, p. 47.

62. *Ibid.*, p. 48.

63. No hay que olvidar un detalle fundamental: la diferencia entre el carácter común en la construcción de las «tragedias» indígenas y la noción occidental de individuo, determinan una distancia epistemológica a tomar en cuenta. Como una digresión que puede mostrar, sin embargo, la valía y actualidad de la producción colectiva de representaciones teatrales, se encuentra el trabajo de creación colectiva de varios grupos de teatro experimental en Latinoamérica, como es La Candelaria, de Colombia, o El teatro de los Andes, de Bolivia.

64. Serge Gruzinski ha elaborado una muy interesante genealogía de las relaciones culturales que giran en torno a la imagen sagrada y barroca, principalmente en torno a la Guadalupana. En el trascurso de la guerra de imágenes y sentidos en la que se enfrentaron varias culturas,

ontológico que aquí entra en juego y que constituye una diferencia sustancial respecto del sujeto posmoderno de Jameson.

En la actualidad, varios autores, entre ellos Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936), se han adentrado en la representación de sujetos o personajes latinoamericanos y sus épocas, cuyas conciencias históricas se problematizan más desde la heterogeneidad y otras formas de aprehender el mundo y no en sí por no poder ser parte del proyecto hegemónico ni de la narración lineal que uniría el presente con el pasado y el futuro.

Las experiencias políticas en el campo de las luchas sociales de los últimos tiempos⁶⁵ permiten observar visiones divergentes sobre el Estado y su papel en la vida pública. Sin embargo, en la literatura latinoamericana contemporánea, donde el plano de las representaciones toma un impulso relevante, parece apuntarse hacia otras experiencias, marcadas por fenómenos trashumantes y la superación de límites de poder que impone lo hegemónico, bajo la figuración de lo nacional y el mercado global. Bajo este marco, lo nacional se encuentra precisamente en una crisis de su pertinencia con los sujetos, debido a su incapacidad, a través de los Estados, para articular la heterogeneidad dentro de sí y ser, efectivamente, representación de esta condición.

Este hecho repercute, en mayor o menor grado, en las literaturas que surgen de múltiples percepciones estéticas y políticas –que no es lo mismo que partidista–. De ahí que la cuestión de las lenguas y lenguajes literarios sean diversos, que muestren sujetos ubicados entre la memoria y el olvido.

Sin embargo, la presencia de la heterogeneidad y de las contradicciones inherentes a las culturas en las literaturas latinoamericanas es una constante que ha estado presente desde muchos siglos antes. La diferenciación que cabe hacer al respecto frente a las modernidades que asumieron posturas de resistencia está en el retorno a los mitos fundacionales, presentes tanto en las variadas literaturas, desde las orales hasta las del *boom*, como en los proyectos de construcción de una historia formativa.⁶⁶ En algunas literaturas del continente,

ha hecho hincapié en cómo las culturas aborígenes, a lo largo del tiempo, fueron evadiendo las censuras de la oficialidad. Cfr. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2000.

65. En el Ecuador, estas luchas sociales han estado abanderadas, desde 1990, por el movimiento indígena. Sin embargo, ante las discusiones actuales sobre la interculturalidad y el reconocimiento en la Carta Política de ser un Estado plurinacional, otros pueblos y nacionalidades han tomado fuerza política, sobre todo a la hora de revisitar sus propias historias y costumbres, así como el valorar el uso de sus lenguas y la concienciación de tener el derecho de expresarse y aprender bajo sus propias normas y lenguas.

66. Me refiero, sobre todo, a la *Historia moderna del Reyno de Quito y crónica de la provincia de la Compañía* (1789) del jesuita Juan de Velasco (Riobamba, 1727-Faenza, Italia, 1792), quien propuso la conformación de la nación a partir de un sustrato mítico inventado, luego retomado por el intelectual lojano Benjamín Carrión (Loja, 1897-Quito, 1979) como parte de

estas literaturas no buscan explicarse por el mito, sino que revisan las representaciones del pasado sobre cómo se han contado América Latina y los pueblos dentro de ella: historias de conflictos irresolutos y de violencias sistemáticas. No obstante, la reflexión sobre las representaciones no es el único camino para pensar lo latinoamericano. Dentro de las dinámicas de lo global y lo local, hay otros recorridos epistemológicos que asumen la heterogeneidad y las memorias con distancia de centros políticos y culturales de significado, como la literatura de Leonardo Valencia, en la que se aprecia el fenómeno trashumante desligado de la memoria y la nostalgia.

Estas vetas de sentidos múltiples obligan a pensar que una posmodernidad latinoamericana se concretaría parcialmente en la aceptación política de la heterogeneidad y diversidad, ya presente desde muchos siglos antes. La caracterización del espacio latinoamericano como heterogéneo que se vislumbra aquí no se establece como un ordenamiento determinante de la vida social, como habría buscado ser la modernidad hegemónica.

CAPÍTULO II

Fragmentaciones y movimiento: la literatura de Leonardo Valencia

No hay que narrar los hechos sino sus posibilidades imaginarias.

Gonzalo Aguilar

El portón de una casa funciona para guardar algunas sombras de voces que llegan del mercado, el olor viscoso de los alimentos y de la hierba que se consume. Sin embargo, la ciudad actual hoy no dialoga conmigo. El nombre me significa mientras pueda imaginarla y ligarla con las sensaciones que reposan en mi memoria o que yo decida crear. Pero hay otros sentidos y otras formas que imponen distancia con mis recuerdos. Ingresa, así, otro sentido que permite pensar en la heterogeneidad, concebida ahora bajo miradas que difieren de las que Cornejo Polar y Mariátegui observaron.¹

Mis recuerdos ligados a las representaciones de Guayaquil que dejaron las obras de Medardo Ángel Silva, Joaquín Gallegos Lara o de Jorge Velasco Mackenzie sufren una transformación ante otras imágenes que se elaboran a partir de otros textos literarios distanciados de los acontecimientos históricos, sociales y culturales, como los libros de Leonardo Valencia: en *El libro flotante de Caytran Dölpin* ya no se palpan las crónicas de Ángel Silva o al vagabundo de Velasco Mackenzie; aquí, las representaciones se distancian de aquellas nociones que pueden ser vistas con nostalgia por varias memorias.

El libro flotante... parte de otra urbe, cuyos sentidos se producen en las múltiples percepciones de los personajes frente a un fenómeno, hecho, objeto o texto, justo en sus partes oscuras. Así, se puede palpar una cierta relación con las obras de Pablo Palacio, para quien la ficción horada los vacíos que la realidad deja y que la hace inaprehensible en su totalidad. Por ello, el autor lojano se interesaba por las posibilidades imaginarias de las que emanaría la escritura literaria.

Esta perspectiva, distinta del realismo social de la década de 1930, me lleva a reflexionar también sobre otro libro de Valencia: *Kazbek*, en el que se

1. Infra, p. 29-36.

problematiza el lenguaje y el libro literario, en una postura en la que la palabra escrita rehúye del referente, se tuerce sobre sí misma como tautología que se quiere justificar; en ella prevalecen las discontinuidades, la fragmentación de los discursos y sujetos y la reelaboración de sentidos. Los personajes de ambos textos de Valencia se mueven en este marco, más allá de una geografía estática. Entonces, ¿a qué representaciones se oponen las imágenes y relaciones intra-textuales? ¿Con qué finalidad?

Por su lado, las modernidades latinoamericanas no han podido ser aprehendidas por el *logos* moderno nórdico y europeo; en cambio, obedecen a un contexto heterogéneo. Hay otras manifestaciones literarias que podrían dar cuenta de otras voces o representaciones que elaboran memorias o nociones cognitivas de la vida social y de la obra literaria que no llegó a precisar Cornejo Polar.² Un ejemplo de ello constituyen dos cuentos de Jorge Velasco Mackenzie: «Desde una oscura vigilia» (1977) y «Ablasor y la peregrina» (1977).³ Aquí, los personajes parecen dialogar con las crónicas de Medardo Ángel Silva, pero la curiosidad del cronista cambia por la conciencia de la enfermedad,⁴ en la medida que en la ciudad antropológica existen cuerpos del deshecho que parecen ya no estar en tensión ni en postura de resistencia a la modernidad, sino formar parte de ella misma. Al mismo tiempo, estas imágenes están relacionadas con concepciones de una modernidad y de la literatura. Esta será la diferencia con las obras de Valencia que he citado, pues estas ameritarían asumir herramientas que complejicen las representaciones y entender el *episteme* que se encuentra en construcción o escondido y que me obliga ir de un lugar a otro, dejar mis sombras y mis zaguanes, mis libros, y moverme entre significantes, como un paseante que construye itinerarios llenos de vida, de prácticas múltiples, que a su vez dan lugar a cierto tipo de sujetos y de representaciones, tal como el filósofo e historiador francés Michel de Certeau (Chambéry, 1925-París, 1986) ha propuesto: entender la ciudad como texto y al paseante como aquel que recorre las líneas urbanas, que constituirían una forma de escritura.⁵

2. Cfr. A. Cornejo Polar, *Literatura y...*

3. Jorge Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004. Ambos cuentos constan en el libro *Desde una oscura vigilia* de 1977.

4. *Infra*, p. 26-29.

5. Cfr. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 1996. Será interesante observar cómo esta idea de la escritura en la ciudad por parte de un paseante cobra gran significación respecto del conocimiento moderno de los sujetos y de la urbe en los textos de Velasco Mackenzie que analizaré posteriormente en este trabajo.

Esta visión obedece a que De Certeau concibe la ciudad como un hecho en constante movimiento y construcción, un entramado de recorridos que le dan vida y sentido a la urbe;⁶ de ahí que surjan dos tipos de sujetos: el *mirón*, quien toma distancia para *leer* la ciudad; y el *practicante*, quien recorre las arterias y se encuentra inmerso en la urbe, estando en la historia y no fuera de ella. Este *Wandersmann* conformaría recorridos y operaría cambios en las prácticas sociales, de manera que el sujeto evade la monotonía del tiempo y el espacio productivo⁷ y genera «maneras de hacer» el espacio, tanto en su forma como en su significación, lo cual deviene en una «experiencia antropológica» e histórica —y yo diría también estéticas—, produciendo una ciudad debajo de la concebida por el orden, en donde las prácticas escaparían a las miradas controladoras que conforman uno de los principales fundamentos de la teoría del discurso del filósofo Michel Foucault (Poitiers, 1926-París, 1984).⁸

Por supuesto, las prácticas generan una reapropiación de los espacios y la dotación de sentidos, antes supuestos bajo la mirada urbanista. Ello determina, para De Certeau, que la ciudad solo pueda existir efectivamente mientras se la recorra, se conformen circuitos reales que efectivicen la *espacialización* y que estos no sean reflejo de la mera localización de los cuerpos en el mapa urbano.⁹

¿Es posible asumir que cualquier objeto y espacio puedan ser entendidos como textos, cuyas huellas y silencios sean expresiones de creatividad y, en algunos casos, de escape? Esta perspectiva exige un plano de abstracción que faculte establecer los presupuestos sobre los que la literatura puede dar cuenta de ello, sin que se subordine a otro tipo de discurso. Quizás, al leer los espacios y a sus paseantes, entendidos como escribientes, para hablar en términos literarios, hay que contraponer percepciones y tiempos que se manifiestan en narrativas que difieren entre la continuidad y la fragmentación de las experiencias estéticas y empíricas. En este aspecto, las lecturas que surgen de estas relaciones dan cuenta de discursos y percepciones que construyen o refuerzan representaciones y memorias, lo que en palabras de Linda Hutcheon señalan políticas detrás de los objetos aludidos.¹⁰

6. El antropólogo francés Marc Augé, en su libro *Los «no lugares»: espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996, coincide con esta visión de De Certeau. Los lugares cobran sentido en tanto se realizan prácticas sobre ellos. La connotación de «no lugar», sin embargo, tiende a caracterizar aquellos espacios que existen en tanto forman parte de un recorrido, de un mapa mental, en el que los sujetos pueden mantener su individualidad en el anonimato.

7. *Ibid.*, p. 103-105.

8. Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Ver también, M. de Certeau, *op. cit.*, p. 105-106.

9. M. de Certeau, *op. cit.*, p. 108-109.

10. Cfr. L. Hutcheon, «La política...».

EL LUGAR ANTROPOLÓGICO: CONSTRUCCIONES LITERARIAS DEL PASEANTE Y LA CIUDAD

Las nociones que brinda Michel de Certeau sobre la ciudad como cuerpo y lugar de *escritura*, en donde se aplica una simultaneidad del hacer el espacio, no obstante están ligadas a memorias, a su generación o a la experiencia vivida: historias, sujetos, calles, mercados, esquinas, portones, etc. Es decir, una idea de pertenencia, y que quizás esta se halle bien definida en «Desde una oscura vigilia» de Jorge Velasco Mackenzie:

Mi ciudad, esta ciudad que dentro de poco va a desaparecer, fue fundada junto a un río de aguas lentas y presagiosas. *Se extiende, desordenadamente, desde los manglares del puerto, hasta una pampa ocupada por ciudadelas que forman otra ciudad, detrás de dos cerros de barrios sucios y miserables donde crecí.* He habitado en esta urbe toda la vida y también moriré aquí, más tarde, cuando la sombra la oculte completamente, borrándola del todo.¹¹

Las enunciaciones «Mi ciudad» y «donde crecí» establecen claramente una relación de procedencia, un lazo irrenunciable e íntimo. Pero además, esta insistencia obedece a la conciencia que tiene el narrador sobre su espacio: una ciudad dividida. Así, las demarcaciones permiten establecer una demarcación, el narrador fija claramente su conciencia de la geografía que habita.

El sentido de esta división no estaría completo sin el vagabundo, el relegado, propio del caos que implica el adverbio «desordenadamente» en la narración. A ello se suma un estupor con el que el otro siente la existencia. Esta representación de un sujeto es otra que asoma en la historiografía literaria del Ecuador y que se relaciona con obras contemporáneas a lo largo de Latinoamérica:¹² personajes enfrentados al fracaso del racionalismo de la urbanidad y a la barbarie en el seno del espacio planificado: en «Desde una oscura vigilia», las prostitutas y el trabajador del puerto pasan a ser productos de los mecanismos de exclusión propios de la cotidianidad de un espacio social:

11. J. Velasco Mackenzie, «Desde una oscura vigilia», en *op. cit.*, p. 157. Las cursivas son mías.
12. Pienso en obras del autor mexicano José Revueltas, en las que se manifiestan múltiples imposibilidades de sus personajes por lograr un lenguaje que les permita la comunicación con el mundo, sino que están en conflicto con el entorno, canalizada a través de una sensación de alienación. Cfr. José Revueltas, «El lenguaje de nadie», en *El apando y otros relatos*, Madrid, Alianza, 1985.

Me acerco a una prostituta que pasea frene a un hotel, lleva medias rojas con dibujos de pequeñas arañas, tiene los labios pintados y una mueca atroz, como si en el rostro hubiera recibido una terrible puñalada. Me dice su precio y subo con ella al hotel; la veo desnudarse sin decir palabra, ir hacia la cama desde donde me llega su olor a colonia y licor barato, no quiero tocarla, le entrego el dinero y bajo corriendo, tropezando con los escalones.¹³

Por otro lado, la locura se convierte en el estado inherente para sobrellevar el mundo; así aparece en «Ablasor y la peregrina»: «Entonces vienen las hermanas y me apartan de la pared, me traen hasta esta celda donde enloquezco para vivir fuera de toda razón».¹⁴

Estas representaciones configuran una discusión acerca de la exclusión que está lejos de los criterios decimonónicos; en cambio, aborda la cuestión sobre quiénes forman o no parte de un espacio civilizado y moderno. Así, la dicotomía entre los sujetos y sus lugares de ser y hacer modelan la identidad del vagabundo que se va construyendo al caminar. Pero resulta que, en medio de todo, el vagabundo no solo es el paseante, sino el alienado, que como el personaje de *El grito* (1893) de Edvard Munch (Løten, 1863-Ekely, 1944), es consciente de su angustia y desposeimiento. Quien deambula por los puertos se incorpora al paisaje urbano como el negativo del discurso ordenador.

Pero es importante anotar que la configuración de la relación sujeto-lugar contribuye a presentar una ciudad antropomorfa. Las metáforas al respecto son constantes: «la ciudad, como un inmenso corazón que palpita en un pecho abierto», «me acomodo en el suelo, sobre la tierra desnuda», «abro los brazos pensando que si baja la sombra y también me desaparece, la silueta de mi cuerpo quedará marcada en la tierra».¹⁵ Estas imbricaciones entre el cuerpo humano y el de la ciudad se asocian a un estado de estupor. En «Ablasor y la peregrina» aparece ya la patología: escribir sobre las veredas aparece como un intento de plasmar los males ese cuerpo: la locura, la exclusión y la violencia, entendido además como correlato que expone políticas hegemónicas: los mecanismos de exclusión que funcionan intrínsecamente conllevan a la disolución del ideal equitativo. Entonces, las imágenes del muelle «desarrapado como un ser de la noche, confundido entre viciosos y ladrones»¹⁶ —una simbiosis perfecta—, de los parques y las prostitutas, cobran sentido: condición de la vida solitaria y condenada al olvido, pues el dolor de la soledad es análogo a la modernidad.

13. J. Velasco Mackenzie, «Desde una...», en *op. cit.*, p. 159.

14. J. Velasco Mackenzie, «Ablasor...», en *op. cit.*, p. 187.

15. J. Velasco Mackenzie, «Desde una...», en *op. cit.*, p. 160-161.

16. *Ibid.*, p. 157.

Y ahí se encuentra el vagabundo,¹⁷ más bien un desaparecido con nombre,¹⁸ para quien el tiempo y los lugares son otros frente al tiempo, espacio y cuerpo productivos: a él le significan los tiempos y lugares del desecho.

Es de esta forma como estos relatos contradecirían la idea de que el individuo y su especificidad fueron una ilusión de la modernidad.¹⁹ En cambio, refuerzan esta otra presencia irregular, imposible de asir con las cifras del fordismo, que se muestra renuente a desaparecer. Por el momento, a diferencia de las identidades contestatarias que encuentran Cornejo Polar y Roberto Fernández Retamar (La Habana, 1930),²⁰ estos personajes de Velasco Mackenzie son parte de este cuerpo antropomorfo moderno, entendido como lugar de conflicto en el que se operan violencias físicas y simbólicas. Zygmunt Bauman diría «hábitats de significado» donde convergen individuos y colectividades.²¹

Esta escritura, por otro lado, no es memoria, sino que da razón de una instancia en la que ella misma visita la naturaleza del fenómeno que la justifica: la ciudad, estableciendo un centro físico en torno al cual opera el lenguaje que intenta abarcar espacios, sentidos, sujetos y conflictos.

Pero este surgimiento de las voces de estos personajes marginales, sin embargo, cae en lo mismo: se vuelve a prestar la voz al marginal y autoexiliado, como un resquicio de la voz del narrador de *Huasipungo*. Lo político de la representación, sin embargo, se distancia del aspecto partidista que se palpa en textos como el de Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*. Por el contrario, el lenguaje en «Desde una oscura vigilia» y «Ablasor y la peregrina» propone un centro referencial que responde al territorio urbano y a una experiencia más cercana a la realidad y no a la idealización, por lo que el sujeto no puede tomar distancia ni de sí ni de su centro, la urbe, como si ella lo sobreviviera.

17. Aparecería la figura del *flâneur*, cuyo deambular construye sentidos y textos sobre los cambios de la ciudad, su vida y conflictos, desde el lugar oculto, en el que los ojos de la élite no ingresan ni crean. Ver al respecto texto de Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Alfaguara, 1991. *Infra*, p. 37-38.

18. J. Velasco Mackenzie, «Desde una...», en *op. cit.*, p.157.

19. Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 37-46.

20. El texto de Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 2004, da cuenta de la diferencia en las representaciones sobre lo latinoamericano y las culturas indígenas y negras, asumiendo la visión de transculturación trabajada más por Rama que por Julio Ramos. Resulta interesante en este contexto pues su referencia brinda una mirada de reojo hacia las concepciones de otras formas de conocimiento sobre lo moderno y la cultura. No obstante, estas propuestas, a pesar de marcar diferencias, están contempladas dentro de la conformación y problematización de lo nacional como forma imprescindible que ordene la vida sociocultural.

21. Zygmunt Bauman, citado por Ulf Hannerz, en *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 41-42.

Bajo este orden de las cosas, el lugar no apela a la trascendencia histórica del espacio, sino que su sentido está dado por la enunciación del sujeto que lo vive. Esta característica no quiere decir que ambos textos de Velazco Mckenzie deban circunscribirse a un entendimiento localista, adjetivo de por sí desdeñable desde mi punto de vista debido a la reducción que este opera sobre el texto. En cambio, esta lectura me ha permitido observar y asociar elementos de la modernidad que operan en él —la ciudad y su crecimiento, los mecanismos de exclusión, los sujetos como individuos paseantes, entre otros—, haciendo entrever algunas políticas que están en juego y que no obedecen únicamente a un espacio físico y social específico, sino que se relacionan con una lógica progresiva de las miradas que entran en juego en las representaciones. Esto se aprecia gracias a la subjetividad de los narradores y sus relaciones: el vagabundo, la locura, la ciudad como cuerpo enfermo, entre otras.

A pesar de todo, este lenguaje, los itinerarios y los sentidos puestos en juego generan relaciones de cohesión, basadas en una idea céntrica del espacio; es decir que la experimentación del espacio físico proporciona unas políticas para el lenguaje que, en la antropología de Augé,²² se ven reflejadas en la nominación de los lugares: nombres que se vuelven referencias espaciales en vez de históricas, estableciendo una multiplicidad de centros,²³ itinerarios y espacios de exclusión.

A pesar de la adscripción de los textos del narrador guayaquileño a un centro geográfico con sentidos establecidos, ambos relatos empiezan un simulacro de fragmentación de las prácticas que realizan los personajes: en el caso de Rosalba, su centro se desestabiliza por una dualidad entre el personaje marginal y Dios; es decir, ella empieza el trance entre la prohibición y la santidad. Para el vagabundo, en cambio, vivir significa horadar con su narración en el espacio urbano. Ambos casos señalan claramente políticas de exclusión que se aplican sobre los cuerpos, lo que permite que los discursos hegemónicos se reafirmen.

Esto da muestra de una heterogeneidad caótica diferente de la que encontró Antonio Cornejo Polar que, si bien tiene resquicios de la oralidad,²⁴ diverge de la cualidad y sentidos colectivos de las *wankas*; en cambio, estas presencias elaboran un conato de fragmentariedad, sin noción del tiempo pero sí del cuerpo, experimentada como dolor e imposibilidad de concretarse: por ello la identidad sigue siendo problema irresoluto o que no tiene una única respuesta.

22. Cfr. M. Augé, *op. cit.*, p. 70-75.

23. *Ibid.*, p. 74-77.

24. Sería importante analizar el carácter de esta oralidad moderna en las obras de Velasco Mackenzie y contraponerlas a las del indigenismo o de las crónicas de Guamán Poma, entre otras.

LA CIUDAD: HOJA EN BLANCO

Las imágenes que devienen de los sonetos de Medardo Ángel Silva, así como las que construye Velasco Mackenzie, constituyen representaciones dicotómicas entre sí que muestran maneras diversas de la modernidad, o con palabras de Mariátegui, varias modernidades. A estas se opone la visión que brinda una ciudad inundada en *El libro flotante de Caytran Dölpin*.

Esta radicalidad de Valencia amerita, quizás, ahondar en las posibilidades imaginativas, tal como habría empezado a hacerlo el Palacio de «Un hombre muerto a puntapiés» o el de «El antropófago».²⁵ Ello conlleva a que las imágenes y mi experiencia de la ciudad se vean forzadas ante una *geografía* que se asemeja a un conjunto de líneas escriturarias que proporcionan microhistorias dibujadas. Al respecto, De Certeau poetiza: «Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo».²⁶

La imagen de una ciudad inundada, en contraste a las de los relatos de Velasco Mackenzie analizados en el apartado anterior, muestra las terrazas de los edificios como si fueran lápidas, como testimonios mudos de la ciudad; pero no a la manera que se observa en «Ablasor y la peregrina», en donde escribir sobre el suelo de las calles parece el epígrafe de los cuerpos del deshecho, sino que parecerán metonimias de memorias pasadas y sepultadas, de las que quedan sobrevivientes, que se han asentado en las Lomas de Urdesa, opuestas al Cerro Santa Ana, lugar de fundación histórica de Guayaquil, como para jugar con paralelismos que deconstruyan simbólicamente la noción histórica de la ciudad. Mas, el relato de Valencia gira en torno al libro que el narrador intenta destruir y el cual resulta el motivo de las interpretaciones. En este ambiente y contexto aparecerán las múltiples voces que proporcionen sus percepciones y memorias, que además no coinciden: alguien querrá rescatar los despojos de la ciudad para retomar una contigüidad resquebrajada; otros buscarán la movilidad. Entonces, la polifonía propondrá formas de asumir sus espacios y relaciones: mientras el narrador cuenta desde su presente estable-

25. Con esta comparación entre Palacio y Valencia no busco entrar en la discusión que propone un sector de la crítica y de académicos que discuten la afirmación que muestra al autor lojano como un adelantado, pues esta no viene al tema tratado. Por el momento, lo que me interesa es relacionar propuestas para tratar de conformar un relato que contextualice las diferencias y similitudes dentro de un marco literario. Ambos relatos de Palacio aquí citados constan en el libro *Un hombre muerto a puntapiés*, de 1927.

26. M. de Certeau, *op. cit.*, p. 121.

ciendo un juego de simetrías entre lugares de paso e itinerarios, su recuerdo empieza desde los restos.

La idea de nomadismo en la literatura no resulta nada descontextualizada, pues permite observar el proceso de lectura de un narrador que asume distancia de la urbe y de un anclaje literario otro. La interpretación comienza desde los fragmentos de un libro, como para cuestionar el poder del referente sobre la escritura. De esta manera, el hotel como metonimia del nomadismo se torna en representación de la cotidianidad a la deriva. En este sentido, la ciudad que debería haber permanecido sobre lo finito, termina sumergida y a merced de las corrientes marinas. Los llamados Residentes apelan entonces a un Comité de Emergencia, cuya función no está clara, pues se halla entre dar forma al caos y la pasividad. Mientras tanto, sus integrantes se mueven melancólicamente entre sus prácticas reorganizadoras y el pasado de la urbe. En el horizonte, una nueva geografía propone que los sentidos empiecen a diluirse en las aguas: los objetos, nombres y hasta la palabra misma parecen despojarse de convenciones sociales, para que las miradas prosigan un camino sobre las aguas. De ahí que el narrador, Romano, empiece a contar desde lo ambulante y brinde una visión de recorridos y sucesos contrapuestos:

—Nunca comprendí —dijo Filippo— que te quedaras tanto tiempo entre los Residentes. A veces, tus mensajes parecían los de una vida normal. No comentabas nada. Casi llegué a pensar que no había ocurrido, o que ocurrió en otro lugar. En un pueblo de China o en las orillas del Caspio.

*No podía decirle que también mi lugar era remoto, medido desde Roma o desde cualquier rincón de su imaginación. Quizás por eso me quedé tanto tiempo. Quizá por eso me marché. Yo, el último, después de los hermanos Fabbre. Una buena manera de explicarle a Filippo las razones de mi permanencia entre los Residentes sería dar con la simetría que me tenía prisionero. No es difícil explicarla: dos hermanos, dos libros, dos continentes. También esos pares se multiplican en sucesivas simetrías, en pasillos revestidos de una perspectiva de espejos, tiempos en perspectiva, con niveles que se alternan y confunden.*²⁷

La pertenencia con una geografía específica, expuesta en Medardo Ángel Silva y en Velasco Mackenzie, ha dejado de ser un lazo inherente que caracterice la obra y se disuelve progresivamente: la representación del cuerpo de la ciudad, del progreso y de los sujetos paseantes del nuevo escenario de la modernización están bajo el agua. En cambio, este narrador se enfrenta a dinámicas trashumantes que establecen un distanciamiento de la nostalgia por la ciudad y los sentidos que se le adjudicaron. Si bien es cierto que el narrador

27. Leonardo Valencia, *El libro flotante de Caytran Dölphin*, Quito, Paradiso, 2006, p. 13. Las cursivas son mías.

alude a antepasados, ello no establece un eje desde el que el sujeto realice su vida; por el contrario, lo descentra más: la referencia judaica tiende puentes con la movilidad histórica de ese pueblo.

Ahora, parecería ser que la referencia bíblica simulara volver a mitos fundacionales, como consta en *Cien años de soledad*: el diluvio y el agua como elementos purificadores y reestructuradores. Mas ello no resulta una continuidad de la misma especificidad que en el relato de García Márquez, sino que esta referencia en el texto de Valencia es tomada en tanto texto, cuya función simbólica ayudará a reformular el sentido de la palabra literaria. Es decir, la inundación no solo es la destrucción de un mundo físico, sino de las representaciones y sentidos pasados, que solo pervivirán en los Residentes, en la memoria de aquellos que no entran al juego transhumante de la palabra, en tanto que los demás vamos caminando hacia un cierto olvido. Es como si el lazo entre la palabra y el referente se volviera a distanciar.

El procedimiento que asume Valencia —que más adelante analizaré— afectaría la conciencia del lector sobre la Historia-relato de Occidente: al mismo tiempo en que Iván Romano recurre a las ruinas de las barcas de Calígula cubiertas por las aguas del lago Albano en Italia, estos elementos se acercan peligrosamente al olvido, pues los sentidos primeros han ido quedando atrás en el tiempo. Sin embargo, las ruinas están ahí, en un lugar indeterminado de la geografía imaginaria; se las saca a la superficie como para contemplarlas con distancia; pero ellas no son historia ni identidad por sí mismas, sino por el discurso. Incluso, aparecen como ruinas y hasta como cáscaras de las mismas ruinas.

Esto conlleva pensar en las pretensiones modernas —e incluso del modernismo hispanoamericano— por lograr núcleos de sentido únicos. Gracias a la noción de heterogeneidad, es posible contrastar las representaciones entre tiempos y contextos. Significa, entonces, que otras miradas buscan reformular sentidos. En *El libro flotante...*, los viajeros que llegan a esta Guayaquil inundada se topan con una geografía que contrasta con las de la realidad o aquellas que se muestran en las guías turísticas e, incluso, en mapas: en tanto el lugar guarde relación con esa demarcación espacial, la ciudad soportará una serie de sentidos y memorias que la hacen ser; pero cuando el paisaje muestra los restos de los edificios como lápidas, la lógica de la contigüidad tiempo-espacio e historia-realidad-verdad se desploma en una expresión desilusionada: «¿Eso es?».²⁸ Ya sin el espacio, las prácticas escriturarias de los paseantes a las que remitía De Certeau deben empezar a gestarse bajo otras condiciones: un espacio que no será ya estable para proponer la permanencia. Y cuando la per-

28. *Ibid.*, p. 16.

manencia se compromete con el olvido, las certezas histórico-discursivas se disuelven y la palabra se separa de la *realidad* social.

Por otro lado, este distanciamiento también afecta el discurso político oficial que busca reconfigurar una narración identitaria sobre la idea de la «guayaquileñidad». Para ello, los poderes ordenadores del espacio han basado sus políticas en la «regeneración urbana», en tanto vía para el fortalecimiento de la identidad local. Sin embargo, todo este aparataje se sustenta sobre políticas que acentúan la exclusión de ciertos sujetos y comportamientos de los espacios públicos.²⁹ *El libro flotante...*, en cambio, destruye los lazos de pertenencia: «*Viajar en el tiempo* –escribe Caytran– *es la forma radical del nomadismo*. De alguna manera que todavía no comprendemos, *también estamos preparados para resistir el tiempo*».³⁰

Parecería que el viaje buscara una postura cosmopolita a costa del camino recorrido por algunas literaturas desde el modernismo, pasando por las vanguardias latinoamericanas hasta el apocalipsis de «Desde una oscura vigilia». No obstante, no creo que ello busque proclamar el término de una tradición literaria, pero sí la resignifica. La duda expuesta en esta cita que he sobresaltado en rectas, plantean una reestructuración entre el tiempo y el espacio. Este aspecto, junto con la destrucción de la ciudad, puede tomar otra connotación desde un tratamiento metaficcional, en la que se propone la reconstitución de los sentidos al introducir una mirada distanciada de la noción antropológica de la ciudad, para no caer en la nostalgia, como hecho comercializado.

La problematización de este aspecto, desde la distancia planteada, aborda la crisis de la representación del mundo en instancias actuales del conocimiento humano. La reelaboración de sentidos no puede darse sin complicaciones. En *El libro flotante...*, si bien la ciudad tal como se la conocía ha desaparecido, desde el Albatros, el paisaje devastado parecería hablar de la necesidad de dejar la nostalgia atrás, sin que ello signifique olvidar, porque los restos estarán aún ahí. Luego de la inundación, los personajes no pueden ser lo que eran, deben reestructurar los monumentos y las memorias, obedeciendo a un cambio de política, dada por la nueva condición de esta ciudad, que solo puede brindar imágenes flotantes sobre un abismo que se traga la geografía antigua. ¿Acaso el autor busca transnacionalizar la literatura? La idea de un

29. Personalmente he observado y sentido cómo ciertos comportamientos en algunos espacios públicos de Guayaquil, como en el Malecón 2000, no son permitidos. De igual manera acontece con una cierta forma de vestir que se consideraría no apropiada. Y esto es palpable en varios lugares, no solamente en esta ciudad, sino en los centros comerciales, donde la presencia de roqueros o *ponkeros* no es bien recibida.

30. L. Valencia, *El libro flotante...*, p. 143. Cursivas en el original, mientras que las rectas me corresponden.

museo flotante puede que reafirme esto, lo que sería una verdadera pena el creer o aceptar que hay que entrar en la lógica del mercado mundial:

*Qué placer imaginar el hundimiento —escribe Caytran—. Ver hundirse los principales museos del mundo, museos que tantos padres hacen recorrer a tantos hijos, a la fuerza, sin mirar, por cumplir el itinerario, sin detenerse en la pieza secundaria (un cuadro menor, un ala rota, el acanto de la columna aislada) que atrae al pequeño forzado. Hundido el Museo Británico, hundido el Louvre, hundido el Vaticano, hundido el Hermitage, hundidos los museos de Historia Natural y los Kunsthalle de Fráncfort, Zúrich, Berna, Viena, Berlín, Colonia. Hundidos los museos de oro de América Latina y los proliferantes museos de Oriente. Hundidos todos. Cada visita una inmersión para que salga a flote el cuadro menor, el ala rota, el acanto de la columna aislada.*³¹

La destrucción de los museos nacionales y su sustitución por uno flotante demuestra la tendencia por derruir no la tradición y la historia propiamente dicha, sino el peso político de lo nacional que insiste en aprehender el conocimiento y la experiencia en un aparato institucional único y quiere librar el alma del creador de los anclajes identitarios nacionales. La imagen, sin duda, se nutre de las lógicas de la globalización y trasnacionalización, con todos los peligros y todas las ventajas que ello implica. Pero lo que quizás es importante para analizar está en la interacción de las culturas en un espacio neutro. Mas ello sería ingenuo, pues en estos roces existe el peso hegemónico. Lo que permanecen son las memorias y las experiencias transformadas, en las que «Elegir a los padres no significa matarlos, sino asimilar creativamente esa carga, dialogando con ellos, como lo hace Eneas con Anquises, porque ya llegará el momento en que sus caminos se separarán».³² Quizás esta política se relaciona con lo que Zygmunt Bauman describió como características de una modernidad y vida líquidas, en las que existe una imposibilidad de permanecer en el tiempo y el espacio:

La vida en una sociedad moderna líquida no puede detenerse. Hay que modernizarse —léase: desprenderse, día sí, día también, de atributos que ya han rebasado su fecha de caducidad y desguazar (o despojarse de) las identidades actualmente ensambladas (o de la que estamos revestidos)— o morir. Azuzada por el terror a la caducidad, la vida en una sociedad moderna líquida ya no necesita —para salir impulsada hacia delante— del tirón que ejercían aquellas maravillas imaginadas que nos aguardaban en el final lejano de los esfuerzos modernizadores. Lo que se necesita ahora es correr con todas las fuerzas para

31. *Ibid.*, p. 33-34. Cursivas en el original.

32. L. Valencia, «El síndrome de Falcón», en *El síndrome de Falcón...*, p. 184.

mantenernos en el mismo lugar, pero alejados del cubo de la basura al que los del furgón de cola están condenados.³³

Esta lógica de la globalidad contiene, no obstante, el peligro explícito del olvido, de cuando se pierde, por la velocidad y la fluctuación de sentidos que nos llega del bombardeo de información, la secuencia lineal del relato, como si el presente en el que habitamos está irresolublemente separado del pasado. Habrá que observar, para esto, el procedimiento epistemológico propuesto sobre el lenguaje literario para entender posteriormente la génesis de las metáforas del libro flotante y la ciudad.

REELABORANDO SENTIDOS

Cuando la ciudad ya no es lo que en la memoria es, sobreviene una nueva crisis de la representación entre la palabra y el referente. Los espacios e historias se empiezan a depositar en un lugar íntimo y profundo de las memorias. Entonces, a los sujetos paseantes de Velasco Mackenzie, que *escribían* la cotidianidad y la ciudad misma, les falta su sustento: su escritura era sus recorridos y la ciudad, su documento; a través de las dos se supeditaba el conocimiento a una serie de sentidos gravados sobre el espacio, así como las prácticas que fueron dotando de contenido semántico a los lugares convergentes.

Asimismo, la idea del centro antropológico se trastoca hacia un espacio hundido, produciéndose el distanciamiento frente a la pertenencia histórica e identitaria. En cambio, cuando el poeta Ignatius se sumerge entre las mareas para rescatar la memoria, su vida se pone en peligro por cuanto el lazo legendario ha quedado desligado de la experiencia del presente: sus inmersiones para lograr recuperar algún resto de la ciudad pasada se enfrentan a la muerte:

En efecto, Ignatius era hemofílico. Quien conozca sus primeros libros encontrará y entenderá las alusiones de fragilidad y sangre que le inquietaban, sobre todo frente a la vitalidad impaciente de su hermano. *Cuerpos reales, cuerpos de mujeres, / alegres bajo el sol abrían con sus senos / rutas de navegación en los estanques. / De noche tu [sic] nadas en su estela* (del poema «Estanques»). [...] En una piscina los riesgos de cortes o rasguños no eran menores, [...] Una de esas noches rozó la canastilla para recoger las hojas de la piscina. Nadó durante media hora hasta que se sintió mareado. Al día siguiente

33. Z. Bauman, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 11.

la piscina tenía un color de vino diluido. Hubo que vaciarla. Pasó tres días en la clínica. Lo enviaron a Boston para un nuevo tratamiento.³⁴

El fragmento citado, además, muestra la aparente inconexión entre el poema y el contexto real del personaje. Este desfase comunicativo remite a la distancia creada entre la palabra y el referente. Incluso, el intento de crear la leyenda del poeta de la ciudad no logra sostenerse por la falta de una mitología. No obstante, lo melancólico sobre el lugar permite pensar que la experimentación del narrador sobre lo que entiende por historia es una elaboración de su experiencia subjetiva. Más bien, en *El libro flotante...*, la enunciación propone el trastrocamiento de sentidos, en sus acepciones tradicionales, para vaciarla, volverla un *no lugar*³⁵ en el espacio literario. Devenir en lo inaprehensible y fluctuante hace que la idea de identidad sea un motivo sobre el que la novela de Valencia no se detiene, porque al acercarse a su construcción, esta ya no es lo que pareció ser. Pensar, entonces, en procesos homogeneizadores, tanto concebidos desde el Estado como por la configuración de los otros en unidades ininteligibles expuestas ante las categorías totalizantes, no tiene cabida en un proyecto literario que se sustenta en la movilidad.

Un tratamiento de tal naturaleza del referente devela un vaciamiento de unos sentidos sociales de la palabra para posteriormente volverla a llenar. Ello comprende, por supuesto, los discursos. A lo que me refiero es a que se produce un declive de toda autoridad adyacente. En el texto, el intento de erigir un orden céntrico con el Consejo de Emergencia de los Residentes resulta un simulacro, se vuelve instancia burocrática sin representación suficiente para ser autoridad. Pero, ¿autoridad ante qué o quién? Los lugares y la palabra ha sido vaciada: el presente es un Estado de constante transición, en el que aquellas prácticas de los paseantes que conformaron las imágenes de Velasco Mackenzie o del cronista Ángel Silva y que le dieron sentido tanto a la ciudad como a sus literaturas van quedando rezagadas en la memoria. Por el contrario, el narrador de la novela de Valencia persiste, tangencialmente, en recobrar esos recorridos y sujetos escondidos; pero esta otra geografía urbana, cuyo horizonte sobre las aguas va más allá de sus restos, lo lleva a experimentar una nostalgia superficial.

La construcción iniciática del espacio y de los itinerarios entonces buscará una propuesta acorde con la estructura y planteamiento expresivo del libro: los fragmentos de *Estuario*, que el narrador empieza a comentar como proyecto hermenéutico, van a constituir la fragmentación del discurso sobre el que se erigirán las espacialidades, los sujetos y las percepciones del mundo,

34. L. Valencia, *El libro flotante...*, op. cit., p. 44. Cursivas en el original.

35. Cfr. M. Augé, op. cit., p. 75.

dando saltos entre enunciaciones ante la imposibilidad de coincidir en un hilo único que, como indica Jameson, una el presente y el pasado en la enunciación y en la memoria. Así, erradicar los sentidos tradicionales, sin embargo, reformula el sustrato que sustenta este lenguaje de Valencia, desde un plano empírico que constituye con otras instancias de conocimiento. Esta deconstrucción de la palabra y de los espacios, por lo tanto, nos dirige a buscar un nuevo camino que las justifique en el mundo. La imagen de la inundación denota un paisaje sobre el cual se podrá escribir: vaciar para volver a crear.

El recurso parecería drástico, si no se lo contextualiza. Valencia, en sus ensayos «¿Cuánta patria necesita un novelista?» y «El síndrome de Falcón»³⁶ daría los complementos para entender la propuesta: todo está en movimiento y transformación, una lógica que se comprende dentro de los contextos globalizados, las lógicas transnacionales, en los que no existe un lugar que sea estático ni una sola narrativa bajo la percepción lineal de la causalidad; por ello también se resquebraría la percepción histórica hegeliana. Las memorias de los personajes de las novelas de Valencia se vuelven una experiencia defectuosa para justificar el presente, sí, en donde las palabras ya no dicen aquello que promulgaban los sentidos tradicionales. Pero ahí surge un nuevo problema: ¿cuál es la propuesta detrás de la narración? ¿Una lógica posnacional, bajo los términos de Bolívar Echeverría,³⁷ en la que los Estados han perdido su prevalencia sobre la vida pública ante las transnacionales? Parecería que el lector se halla frente a un consumo de los espacios pero no de su historicidad. Valencia está consciente de que para contrarrestar esta dinámica necesita de una poética que ocupe el trasfondo del lenguaje; ello es posible desde el trabajo del hablante y del poeta cuando se distancian de la nostalgia.

La manía libresca de Ignacio Fabbre se desahogaba en esos seres que no sospechaban el uso que se hacía de ellos. Le pregunté a Ignacio más de una vez por qué insistía en cambiarles el nombre. Sonreía. Quizá cansado de no darme más respuesta que ésa, un día me dio a leer un fragmento de Char. Yo no conocía la poesía de Char. Tampoco me gusta ahora. Es el primer fragmento de Partición formal: «Consiste la imaginación –escribe René Char– en expulsar de la realidad a varias personas incompletas para obtener, echando mano de los poderes mágicos y subversivos del deseo, su retorno en forma de una presencia enteramente satisfactoria».

—Me parece bien –dije—. Pero creo que tu autor se refiere a otra cosa. Lo único que logras es reemplazar un nombre por otro. Los cuerpos siguen siendo los mismos.

—¿Cuál es la diferencia? –preguntó.

36. Cfr. L. Valencia, *El síndrome de...*

37. Cfr. Bolívar Echeverría, «La nación posnacional», en *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.

—Un cuerpo —dije—. No te puedes deshacer de un cuerpo.

Con una voz de asesino que no volví a escucharle nunca más, dijo que sí podía. Y sí que pudo, pero no como yo esperaba.

*Cada cuerpo se convierte en fantasma —escribe Caytran—. Una vez que aquel desaparece, lo que queda ardiendo es el nombre. Pero pronuncia el nombre de quien odias o amas, y te darás cuenta de que tira de ti. Tu nombre, que no podrá ser pronunciado por el otro, se vuelve fantasma.*³⁸

Renombrar los cuerpos en el proyecto del poeta excluye la realidad del sentido que los habitó, para que los objetos y personajes se ajusten a una visión construida por la ficción. El lenguaje empieza a sobreponerse al cuerpo y al discurso antropológico, para llegar al lazo que vuelve a significar la palabra:

La sombra de los grandes olmos, de aquellos que alguna vez dieron el nombre a la avenida, había desaparecido por completo. O nunca hubo tales olmos, mal acostumbrado el imaginativo urbanista de Urdesa a atribuir nombres de árboles sacados de un manual de botánica a calles que nunca tuvieron esa flora. Yo mismo debí cumplir un largo ejercicio de distanciamiento para entender que calles llamadas Mirtos, Higueiras, Cedros, Laureles, Ébanos y demás, no eran solo calles de Urdesa sino, como las definió Caytran: «la geometría verbal de un jardín con pretensiones». En el caso de los olmos de Olmos, nadie los recordaba ni mencionaba nunca. El nombre bastaba.³⁹

Existe algo de escatológico en este lenguaje: resulta claro el distanciamiento que sufre la palabra respecto del referente geográfico; pero en el momento en el que ella queda despojada, simultáneamente empezará su resemantización y su escritura, distanciada de los marcos sociales dependientes de una espacialidad. Entonces, rebautizar los objetos, las calles y los sujetos sirve para elaborar otro mapa, si se quiere. Habría en el fondo una manera de proceder cercana al deseo del modernismo por liberarse del referente, que condicionaría las perspectivas sobre la ciudad. Pero no parece haber tal retorno a estas formas: si la enajenación que sufren los sujetos modernos, la nostalgia romántica de Roberto Bolaño y la utopía latinoamericana construida sobre todo con el *boom* y la Revolución cubana, así como la adscripción a un lugar en tanto centro de la vida práctica colapsan, es porque adviene un estado de las cosas en el que la sujeción a los límites, como la hegemonía, se encuentra en crisis. Quizás esta sea una condición posmoderna, no constante, que asomaría caprichosamente: simula formas, se acerca al pasado y lo desarma. Paro a di-

38. L. Valencia, *El libro flotante*, p. 39. Cursivas en el original.

39. *Ibid.*, p. 47-48.

ferencia de lo que sustenta Jameson, este procedimiento plantea la posibilidad de habitar el presente, aunque en el ámbito de la ficción.

Al respecto es importante señalar lo siguiente. Fredric Jameson insiste en que la posmodernidad contemplaría la homogenización de los sujetos a través del consumo.⁴⁰ Sin embargo, como parte de los conflictos que toman cuerpo en la globalización, muchas identidades locales empiezan a reforzarse y a reinventarse como respuesta a esta expansión del capitalismo, insertándose en el contexto global. La idea de localismo como limitante, por lo tanto, debe verse desde otra perspectiva que problematice el reduccionismo del término; así, literaturas diversas en el Ecuador y en la región no se ciñen al localismo *per se* en tanto limitante. En la novela *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra (Guayaquil, 1903-1941), cuyo subtítulo es «Novela montuvia del Ecuador», si bien el lector necesita acceder al código para aprehender el sentido –lo cual es condición ante todo texto–, este no resultaría inaprehensible por sí mismo, sino por limitaciones políticas y no estéticas ni literarias; la misma obra dota –si bien es cierto no sin cierta dificultad– del conocimiento para acceder al sentido, si se la lee con atención a las relaciones que plantea. Obvio que el montubio no es igual al gaucho o al campesino francés, pero ¿por qué estamos en occidente más relacionados con ellos que con el montubio? Es clara la acepción del poder occidental sobre el conocimiento.

Entonces, el localismo acusado o que se pueda percibir sobre una obra, no es en sí un argumento de peso para determinar la calidad estética de un texto literario. Por el contrario, en *Los Sangurimas* se observan representaciones que muestran un mundo originario aprehensible y que podrían ingresar en las listas de lecturas internacionales. Pero ese no es el punto, pues el mercado global ya ha aprovechado estas representaciones locales para originar una marca de lo exótico.

En los textos de Valencia se erradican justamente estas políticas de representación –aunque no estoy seguro que sea gratuito–. El trastrocamiento del lugar de enunciación aparentemente estaría en concordancia con lo transnacional que la biblioteca le permite al escritor: que los sobrenombres respondan a un diálogo intertextual con otras obras literarias y autores no contemplados por cánones del centro geográfico y político ya dicen mucho; incluso, Romano descentra la noción de origen, pues su apellido es la recopilación filológica de lo ambulante.⁴¹ La referencia del nombre coquetea con el onomástico, como para acentuar que la interpretación de la palabra no se puede circunscribir a un hecho espacial único, sino que ella es en su interior un pequeño viaje. De esta manera se subvierten representaciones literarias, al mostrar la artificialidad en

40. Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 37-72.

41. L. Valencia, *El libro flotante...*, p. 85-87.

la nominación del espacio y de los sujetos. En este contexto se justifica la siguiente cita de *Kazbek*:

Su mirada quería descansar, así que se llenó de la luz y los animales de su nuevo país. Creó diseños de flora y fauna llenos de color, con formas redondas y amables donde el rojo se eleva a un puro ardor y el amarillo es la esencia de un campo de girasoles. Mejoró y tergiversó para siempre esa flora y esa fauna. Muchos seguidores de sus trabajos viajaban al país atravesado de volcanes atraídos por los diseños del señor Peer. A los pocos días, se decepcionaban. La fauna –iguanas, cangrejos, pangules– y la flora –manglares, cactus, ceibos– no tenían los mismos colores puros y las curvas suaves de los diseños. Los seguidores no habían hecho el viaje correcto: fueron a una geografía y no a la imaginación del señor Peer.⁴²

El exotismo en las obras de Peer surge como la parodia de un engaño inconsciente: lo latinoamericano como una construcción subjetiva de una conciencia particular y a lo que quieren acceder los mercados. Al develar el origen de estas imágenes, el simulacro de la realidad se evidencia y todos aquellos turistas de lo exótico se quedan sin un asidero. He aquí un guiño a la parodia posmoderna que cuestionaría una forma de conocimiento, a decir: las alegorías construidas como verdades para el consumo.

La deconstrucción de este tipo de convenciones en las representaciones tocan de lleno lo *latinoamericano*: la noción de la literatura latinoamericana es una construcción. La contrapropuesta de Valencia estaría en deconstruir esta representación bajo el orden nacional. Se trataría de desvincular el lenguaje del valor de cambio, que aparece cuando un objeto o concepto se dota de características dadas por la lógica del mercado: «En nuestra ciudad, lamentablemente, se trata el idioma como si fuera un billete viejo del que tenemos que deshacernos rápidamente. Nadie sabe lo que quiere decir y todo lo que terminan por expresar siempre queda distorsionado, o al revés. Las mentiras y la imprecisión siempre tiemblan en alguna palabra».⁴³ Esta noción de cambio, tampoco habría estado desligada del *dandy* modernista, pues este comprende la necesidad que tiene de acceder al capital para fomentar su hedonismo. Mas en los textos de Valencia, este lenguaje no cabe dentro de la propuesta estética. La palabra literaria debe valorarse en y por su uso y este es constante creación.

A esto se suma que la memoria no está libre de dudas y vacíos; por ello, la narración no se muestra como unidad, sino que resulta en una multiplicidad fragmentada que brinda la posibilidad de realizar saltos entre médulas narrativas que dan forma al libro flotante. Quizás, gracias a ello es que el narrador

42. Leonardo Valencia, *Kazbek*, Madrid, Funambulista, 2008, p. 17.

43. L. Valencia, *El libro flotante...*, p. 59.

decanta su multiplicidad lingüística en un lenguaje que actúa independiente del lugar de procedencia: un lenguaje literario que favorezca la lectura individual y solitaria. De ahí que se faculte *leer* la geografía y se la invente como si el espacio fuera una hoja en blanco para dotarla de sentido. En este aspecto, la visión antropológica de De Certeau se trastoca hacia el lugar de la literatura plena y esta nos lleva, por consiguiente, al sitio de la individualidad completa de las sociedades. Ya no hay colectivos ni grandes propósitos, las historias son personales, el narrador omnisciente desaparece y nosotros, como lectores, tocamos piso y estamos solos en la experiencia estética. Nos volvemos poco a poco solitarios y posmodernos.

NARRATIVAS, SUJETOS FRAGMENTADOS Y REPRESENTACIONES

La fragmentación de los sujetos está ligada con la heterogeneidad, no en el sentido de una *totalidad contradictoria*,⁴⁴ sino que la narrativa que analizo recoge algunos de los fragmentos de un objeto, proporcionando múltiples posibilidades creativas desde la subjetividad. Esto hace que piense irremediablemente en las obras de Pablo Palacio. Ya he indicado anteriormente que el inicio de «Un hombre muerto a puntapiés» horada en un acontecimiento que se cree sucedió y fue publicado en un diario local. A partir de ello, se indaga con la ficción para configurar una narración que trate de hacer aprehensible un sentido que el autor construye a partir de la noticia. Roberto Bolaño también aplicará este mecanismo de ficcionalización bajo motivaciones similares, lo cual observaré posteriormente. Pero lo que me interesa en este punto es remarcar que Valencia se acerca a este ejercicio como una posibilidad de deconstruir el discurso de la realidad, en tanto parte de una construcción social preestablecida. Por ello, las representaciones en *El libro flotante...* resultan divergentes: «Dos hermanos, dos libros, dos ciudades»; Ignacio será el hombre en el tiempo y espacio de la historia, e Ignatius, el poeta. El ejercicio hermenéutico del narrador, entre tanto, muestra el conflicto entre las representaciones: la permanencia o la movilidad.

A pesar de la contraposición, los hermanos conformarán una suerte de puente entre los tiempos, pero que no logra contigüidad ni unicidad del discurso. Ignacio (Ignatius) se sumerge en las mareas para ser el lazo entre el pasado y el presente, como para darle forma al caos. Pero su contraparte, Caytran, entiende las deficiencias para conciliar pasado, presente y futuro, sin sucumbir en

44. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*; ver también *Sobre literatura...*

el abismo. La vida pasada no debe constar en el presente si no es como muestra y monumento para ser leído reflexivamente y hacerlo dialogar con la debida distancia. El resultado será una suerte de mito borgeano en el que el mundo es ficción y el trasfondo del lenguaje está fragmentado:

Años después, Caytran escribió a mi hermana Valeria una de sus últimas postales desde Israel: «Hola, romana –le decía siempre *romana*–. Estuve ayer en Jerusalén y Belén. Muy aburrido. Cuando cruzábamos el desierto hasta Jericó –naranjas inverosímiles, como si clandestinamente les hubieran inyectado miel–, tuve la sensación de que atravesábamos una página de la Biblia. No el mundo de la Biblia, sino páginas concretas. No he visto piedras, nómadas, templos, sino las palabras «piedras», «nómadas», «templos»: palabras agarradas con furia a los objetos. Costras, caparazones, cáscaras. Si raspo demasiado, a lo mejor lo rompo todo y descubro que detrás está hueco...».⁴⁵

En la cita, las palabras son frágiles. En los múltiples silencios que se localizan en *El libro flotante...*, las «tergiversaciones» proponen alargar inexorablemente el relato, para que se escape de la voz totalizadora del crítico, del comentarista o del realista. Un libro flotante, entonces, va a la deriva sin destino cierto y sin procedencia clara.⁴⁶

Esta construcción mostraría el sintagma pasado-presente-futuro resquebrajado, sin concebir un orden lineal. Pero esto no acaece como en las representaciones sobre la muerte de Atahualpa que estudió Antonio Cornejo Polar: en las *wankas*, el tiempo y la narración del hecho diverge de las crónicas oficiales en tanto constituye una manera de una comunidad para representarse en su tiempo e historia, en la búsqueda de constituir otra narración identitaria y que denota resistencia. En cambio, la fragmentación en la obra de Leonardo Valencia opera como un desapego de la nostalgia, pues, en las dinámicas de la posmodernidad y la globalización, se relega el origen a un hecho más biográfico que de experiencia; es decir que la práctica llega a cualquier lado desde cualquier punto, estableciendo variados centros, ya no únicamente físicos, desde los que se enuncie, haciendo de la experiencia una cuestión subjetiva, si acaso desasociada de una relación causa-efecto.

Aparentemente, la idea apelaría a comprenderse como algo que descontextualiza las representaciones; pero ya hemos visto que la resemantización y, ahora, la fragmentación, también asumen una política diferente: desarmar el relato del sujeto único, mágico o la del revolucionario, en donde ya no nos vienen a la mente el general Aureliano Buendía ni el Libertador Simón Bolívar o el Atahualpa ajusticiado o triunfante de las *wankas*. En vez de ellos queda

45. L. Valencia, *El libro flotante...*, p. 121-122.

46. U. Hannerz, *op. cit.*, p. 36-37.

un nómada, un sujeto que se vive desde otro episteme, que recoge trozos de varias experiencias.

Las diferentes formas de escritura –las líneas de los diseños de Peer, los textos cortos con los que Kazbek complementa el libro de ilustraciones o los fragmentos de *Estuario*– no ofrecerán explicación ni comunicación, sino justamente la deconstrucción de la palabra como elemento estable:

Escrita la dedicatoria manuscrita, la caligrafía de Picasso ocultó una letra del nombre real del artista y lo bautizó como *Monsieur* Peer. Escrita la dedicatoria, el recién bautizado señor Peer le dijo que se había comido una letra, y Picasso respondió que se veía mejor así, con esas dos letras iguales que, como las de su propio nombre, Picasso, parecían vibrar y hacían entrar en movimiento a la palabra hasta abrirle una fisura. Por esa fisura debían entrar (o salir) las experiencias más radicales del sueño y la imaginación.⁴⁷

Este Picasso literaturizado propone una visión estética que desarma la normalidad del nombre y lo arranca de su origen de manera autoritaria. Al conseguirlo, el discurso que propone ya es otro, como si se trajese el nombre de un espacio indeterminado, donde se soltaran las amarras de algo reprimido, algo que es otro.

Entonces, hay que volverse otro para el arte, coqueteando brevemente con la realidad: mientras en cierto momento, Kazbek lucha por conseguir una declaración que valide sus conjeturas acerca de un personaje –y Dacal nunca la dará–, en otra instancia se produce el distanciamiento que recobra el valor inherente a la conformación de suposiciones, liberándose poco a poco de lo que acaso es una ilusión de nostalgia: todo lo que se puede conocer de la realidad guarda en sí huellas, rastros que conducen a más rastros, como simulacros de la realidad, solo indicios para conjeturar; en la literatura no hay lugar seguro, no hay posibilidad de conciliar las voces.

La polifonía marcaría la característica divergente en una escritura cuya identidad no se cuestiona, sino que se elabora constantemente gracias a las bifurcaciones del libro como artefacto: «Cierra la *Suite Vollard*. Siente como si hubiera leído una novela por fragmentos que no puede descifrar por completo. Los aguafuertes se entrecruzan en su mente y la historia se recompone, una y otra vez, a ratos densa, a ratos leve, y cuenta una versión siempre diferente».⁴⁸

Este carácter discontinuo en las interpretaciones que advienen con las metáforas de lo itinerante, deja entrever un lenguaje opuesto al «habla real» y que diverge del deseo de constituir nuevos lenguajes vanguardistas que abar-

47. L. Valencia, *Kazbek...*, op. cit., p. 19.

48. *Ibid.*, p. 58.

quen lo nacional y los problemas dentro de este campo. Por el contrario, asume una heterogeneidad distinta: los personajes, involucrados con lo itinerante, no conforman alegorías de grupos sociales, sino que son individuos que se enfrentan a significantes inestables, cuyos significados cambian constantemente. Y esa es su relación con el mundo.

Por ello, lo latinoamericano y lo nacional vendrían en construcciones inestables, dudosas, porque devienen de discursos de poder, del cual estos personajes de Valencia buscan liberarse. Al desvincular la palabra de estos campos hegemónicos, quizás se encuentre otra forma de resistencia que no es el modernismo, ni las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX ni la tendencia mercantil de cambiar lo exótico por la nostalgia, para ofrecer escenarios o nichos de mercado para la experiencia del placer, como si se consumiera justamente la exterioridad y no el sustrato histórico o legendario.

Bajo esta perspectiva, cabe pensar que hay una oposición a aceptar el presente con desencanto, condición adjudicada al posmoderno, partiendo de la desilusión que advendría del fracaso del Estado de bienestar utópico planteado por la modernidad. Así, las representaciones, en cambio, tienden a remarcar la diferencia dentro de los mismos núcleos de sentido.

Según esto, el mito, entendido como elemento cohesionador y modelador de identidad, no aparece en el horizonte narrativo de los relatos de Valencia –o de otros autores contemporáneos del ecuatoriano–, entendido en tanto manifestación de las culturas: la función del mito también consiste en establecer un centro de sentido al cual se sujetan los individuos. Un ejemplo de ello lo constituyen las narraciones fundacionales en el trasfondo de *Cien años de soledad*.⁴⁹ Evitar entrar en el mito, para Valencia, obedece a una búsqueda por conformar nuevas relaciones entre el sujeto y el texto. Por eso hay constancia de otras presencias, cuyas conciencias no son abarcadoras del mundo, sino de la particularidad.

Esto determina que la figura del héroe latinoamericano, tal como se la ha representado no solo en las narrativas de escritores del *boom* –que van desde el revolucionario hasta la figura del Libertador–, sino además en la pintura del siglo XIX,⁵⁰ no sea ya un referente determinante. Ni siquiera hay presencia de personajes representantes de minorías ni que inviertan el orden hegemónico

49. Uno de los mitos fundadores en el texto de García Márquez lo constituye el libro del Génesis y la presencia del incesto como caracterización del otro, diferenciado como sujeto social y poseedor de una historia y experiencia propias, tomando en cuenta que el incesto es uno de los temas recurrentes en varias narrativas latinoamericanas del siglo XIX, como *Pepita Valdés o la Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

50. Uno de los muchos pintores, la mayoría anónimos, que retrataron a Simón Bolívar fue el pintor peruano de transición entre la Colonia y la República, José Gil de Castro (1785-1841) en 1828.

dado en el lenguaje, como los de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969).⁵¹ Por otro lado, tampoco palpo la presencia del *dandy* modernista de José Asunción Silva ni del proyecto lírico de Medardo Ángel Silva. Es ahí donde encuentro, más bien, una ruptura con la tradición y no necesariamente por la condición del autor, al vivir en Barcelona, que sin duda influye, pero no es determinante.

La discontinuidad de la experiencia de la historia y de los sentidos antropológicos rozan tangencialmente el conocimiento histórico, no en el sentido que en *El libro flotante...* o *Kazbek* exista reflexión del pasado y sus narraciones; mas al introducir otras representaciones, como la del sujeto nómada y la ciudad inundada, determina la presencia de subjetividades inclasificables, discontinuas y fragmentadas. Esta constituye una diferencia fundamental respecto de la concepción jamesoniana de lo posmoderno, pues los textos de Valencia no responden a una constante homogeneizadora ni solamente al resultado de la expansión del capitalismo. Sí, en cambio, a una categoría en la que varios sujetos y sus percepciones fragmentadas entran en contacto con sus experiencias, a través de la que convergen espacios diversos y, en apariencia, difíciles de comprenderlos bajo relaciones de causa-efecto, a no ser por dinámicas migratorias dentro de la globalización.

Por lo tanto, mantengo mis dudas en aceptar la discontinuidad y lo fragmentario bajo el precepto lacaniano de la esquizofrenia, como un sentido más de la alienación inconsciente del individuo en medio del progreso. Si bien no es posible articular una narración continua y los personajes no logran reconocerse por completo en el tiempo y espacio, como linealidad, la experiencia nómada ofrece la posibilidad de proseguir en la conformación de varios relatos que van constituyendo al sujeto desde múltiples fuentes; es decir, el pasado es solo una parte de la memoria en gestación y, en ella, un conocimiento otro del mundo que, a pesar del recorrido en nuestros contextos, no deja de estar ligada a lo letrado.

Este aspecto plantea que, al observar el lenguaje y las referencias, estos textos de Leonardo Valencia aquí referidos siguen apelando a la razón letrada dentro de un modelo hegemónico del pensamiento intelectual. Esta condición estaría ligada a la modernidad ordenadora y excluyente. Es aquí donde las periodizaciones se pierden: por un lado, se acerca al modernismo al mantener lo culto frente a lo popular y, por otro, se distancia de categorías totales a través de la reformulación del corpus que habita en este lenguaje, ya sea por medio

51. En varios relatos del autor peruano se evidencia la inversión simbólica del poder a través del lenguaje, así por ejemplo, «El sueño del pongo», «El barranco» o «Diamantes y pedernales» (1954).

de referencias a novelas y autores de diversas latitudes o de la resignificación de la palabra.

Y sin embargo, no es posible hablar de una modernidad continua en estas obras del autor guayaquileño, lo que permitiría concebir, quizás, una posmodernidad discontinua, que surge y se esconde entre las costuras de las narraciones. Lejos de que esta configuración de lo posmoderno resulte desdeñable, puede constituir un valor que acentúa la contradicción y la heterogeneidad; es decir, la discusión sobre un sujeto latinoamericano no puede cerrarse hoy al contexto global –y nunca lo ha estado–; pero, sobre todo, lo global no puede dejar de afectarse por local.

En general, tanto *El libro flotante...* como *Kazbek* reelaboran una manera de narrar desde la distancia de las representaciones predominantes, sin presencia de nostalgia en la memoria sincrónica. Esta forma de resemantizar los centros de significado, por lo tanto, ofrece una voz otra, con una historia individual que no es la colectiva y que se tiende a totalizar en momentos en que el continente vive olas de migración, violencia y de resistencia frente a lo hegemónico.

CAPÍTULO III

Bolaño: dobles, conjeturas y metaficción historiográfica

*La historia es una pesadilla de la que
trato de despertarme.*

James Joyce

A diferencia de Joyce, Roberto Bolaño se despierta en las instancias lejanas de las pesadillas, como si ellas fueras historias subrepticias que se alojan en lo más profundo de su memoria. Esas pesadillas permanecen como ecos que generan resonancias entrecortadas que vienen del fondo del olvido y se resisten a convertirse en silencio, a pesar de que este es su cómplice. Este eco no es sino aquello que persiste del enunciado final, cuyo origen se halla en el fondo de una caterva multiforme. Y con los ecos surgen las voces intranquilas, divergentes, ocultas, para hacerse presentes con una tristeza y miedo acumulados que se empiezan a instalar cómodamente en el exilio, donde hay historias que no contemplan la Historia, porque son susurros.

Ante este escenario, la historiografía parece no ser ya lo suficientemente competente para dar cuenta de acontecimientos traumáticos, debido a las reflexiones sobre el grado ficcional que posee la escritura de un relato histórico. Tampoco parece que ella, en tanto disciplina con métodos científicos, puede proporcionar un contexto que haga comprensibles el dolor y el horror. Lo que diga la Historia no es suficiente. Y no lo puede ser porque si apela más al discurso literario, corre el riesgo de ser ella. Este problema la deja incompleta y, aunque pueda proporcionar estadísticas, no alcanza a ser autoridad absoluta que explique los sentimientos sobre el acontecimiento.¹ Hayden White ya observó cómo la historiografía se ha visto influenciada por la literatura.² Ello conlleva una reflexión de suma importancia, que ha rozado Santiago Juan-Navarro:

1. En este punto, la conformación de este procedimiento que expone la relación entre la realidad y la ficción, es posible tender puentes con los relatos de Pablo Palacio. Sobre este procedimiento, observar la crítica cultural de A. Cornejo Polar, en *Escribir en el aire...*, p. 168-169.
2. Cfr. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1992.

El relativismo y escepticismo característicos del pensamiento postmoderista han tenido un fuerte impacto en las prácticas epistemológicas de los nuevos historiadores, para quienes la búsqueda de la verdad en el pasado resulta cada vez más una utopía inalcanzable. Difícilmente podemos hablar hoy en día de un discurso histórico exclusivo; en su lugar solo parece haber posiciones, perspectivas, modelos, ángulos que fluctúan de acuerdo con diferentes paradigmas. El pensador postmodernista recurre a múltiples formas discursivas mientras, simultáneamente, reflexiona sobre el uso que hace de tales formas y sus posibles limitaciones. Esta visión de la historia parte de la base de que podemos observar un mismo fenómeno desde múltiples perspectivas sin que ninguna de las narrativas históricas resultantes tenga una necesaria permanencia o sea expresiva de esencia alguna.³

El plano de la verdad posible se vuelve una imposibilidad bajo múltiples miradas que fragmentaron la linealidad de las narraciones. Pero cuando la literatura se hace cargo de un acontecimiento histórico o crea a partir de él, en sus vacíos, ¿a qué discurso remitirse? Por supuesto, existe una categórica diferencia entre los métodos de la historia y los de la ficción; pero puede resultar que, frente al carácter artificioso de la escritura de la historia, su autoridad entre en crisis. En cambio, volver sobre los pasos, o que ellos nos alcancen, que no es lo mismo, se vuelve necesidad que toma conciencia de lo que una revisión historicista significa. Y eso no es suficiente. ¿Cómo acercarse, entonces, al acontecimiento sin que la narración se torne una revisión histórica? El hecho histórico y su narrativa se resquebrajan en tantos pedazos de los que parten interpretaciones y estudios. De aquí que para Roberto Bolaño, lo mejor que se puede hacer ante una memoria insegura es contestar sus silencios y los que resultan de sus narrativas.⁴ Entonces, en silencio se sentirá el hecho, porque las estadísticas históricas son frías. Por eso la narración histórica no basta. ¿Acaso la literatura sí? La hipótesis inherente al hecho narrativo y poético en algunos textos del autor chileno parece ser que la literatura pone el pecho ante el olvido, aunque ello signifique un fracaso anticipado.

En este trance, la literatura podría reflexionar continuamente sobre su relación con referentes que conllevan memoria y exilio, nostalgia y una bella tristeza de aquello que alguna vez se buscó, pero que con el tiempo se volvió escombros. Porque el mundo imaginario del *boom*, las utopías y quimeras que ostentaron los proyectos políticos y literarios, las identidades sublimizadas por ideales definitorios colapsaron; porque el fracaso se instaló en el presente en gran medida en lo inefable y ayudó a crear una representación de mercado

3. S. Juan-Navarro, *op. cit.*, p. 27.

4. Esta concreción parece acercarse a la historia alterna que se construye en las *wankas* y que observara lúcidamente Cornejo Polar en *Escribir en el aire...*

para el mercado, mientras la memoria se iba llenando de cuerpos y presencias silenciosas.

Esta lectura de los tiempos no es en sí nueva. Günter Grass (Danzig, 1927), en su ensayo «¿Cómo se lo decimos a los niños?» (1979),⁵ pone de manifiesto el problema de hablar de Auschwitz, cuando la historia no puede dar cuenta por completo del horror. Muchos filósofos de la segunda posguerra se preguntaron aquello, sin llegar a coincidir en una respuesta única posible.⁶ Un efecto similar se siente cuando uno se pregunta por las torturas en nuestra América, salvando distancias metodológicas de exterminio, por supuesto.

Para nosotros, la lucha utópica buscó el poder del discurso. Hubo quienes transformaron el relato literario en el medio de comunicación de su militancia, volviéndose el libro lugar de conflicto de discursividades. No digo que ese sea el caso de Grass, sino que, en el nuestro, lo fáctico permitió el despunte de una figura del intelectual, poeta y escritor comprometido con una memoria y consciencia social muy íntima —en sí a partir de la Revolución cubana—; algunos expusieron sus experiencias revolucionarias e históricas, mientras otros, como Mario Benedetti (Paso de los Toros, 1920-Montevideo, 2009), acercaron la experiencia estética a la política. Más allá de la discusión de los años de 1960 y 1970,⁷ estas formas propiciaron el surgimiento de miradas contrarias a los discursos oficiales, desde una literatura testimonial, como por ejemplo el relato de la disidente guerrillera salvadoreña Nidia Díaz,⁸ *Nunca estuve sola* (1987), o el texto de la guatemalteca Rigoberta Menchú (Uspantán, 1959), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). Este tipo de

5. Günter Grass, *Ensayos sobre literatura*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 176-197.

6. Por ejemplo, la postura política comprometida de Grass constituye una memoria y conciencia de la historia reciente de la Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. Esta diferiría de los relatos de Robert Walser que se preocupan de ese presente de la década de 1950, marcada por el «milagro económico».

7. Cfr. C. Gilman, *op. cit.* El texto de Gilman, como ya lo expliqué, proporciona una interesante investigación y reseña de las discusiones entre los intelectuales y el Gobierno de la Revolución cubana. Sobre todo, esto se evidencia de sobremano, en torno al caso de Padilla. La justificación era que al intelectual se le pedía un compromiso de ser, en todo el sentido de la palabra, un revolucionario, como los héroes de la Revolución; es decir, unir su experiencia y la acción. Por supuesto, esta postura implicó, para muchos de los escritores latinoamericanos, como Cortázar, que la producción estética se justificara y tuviera una función a partir de la acción revolucionaria.

8. Nidia Díaz es el nombre de guerrillera de María Marta Valladares. Actualmente es la vicepresidenta del Parlamento Centroamericano. Cayó prisionera del ejército de su país durante enfrentamientos, en una lucha en contra del gobierno de José Napoleón Duarte. En su libro ha relatado su experiencia de los 190 días que permaneció en reclusión, tiempo en el que soportó interrogatorios y torturas físicas y psicológicas hasta su liberación como parte del intercambio de paz del 16 de enero de 1992.

textos significó un nuevo lugar de enunciación que rompió con el modelo modernista de la escisión entre *alta* y *baja* culturas. Como resultado, la interpretación, la narración y la conformación de las representaciones reduccionistas se fragmentaron y ello significó un enfrentamiento de realidades y discursos.

Así, las representaciones de lo latinoamericano se han ido resquebrajando, ya desde los últimos treinta años del siglo XX. Entonces, ¿cómo y qué creer? La *verdad* se hace un concepto complejo y poco confiable, un espejismo maleable, que solo existe en la imaginación. No es que actos desgarradores no hubieran sucedido. Pasaron, no hay cómo negarlo. Pero la historia y sus estadísticas, la denuncia o cualquier modelo racional resultarían inexactos y carecerían de la magnitud para expresar el hecho en su sentido más íntimo. Quizás por ello las artes parecen constituir el discurso capaz de expresar lo que cuesta tanto decir. ¿Entenderíamos de igual manera la historia indígena ecuatoriana y de las luchas sociales de México sin Guayasamín y Rivera, respectivamente? ¿Conoceríamos las capacidades expresivas y las miserias humanas sin Ovidio y Shakespeare, Arguedas, Munch, Durrell o Kawabata? La pregunta que se hiciera Grass respecto de Auschwitz parecería voltearse hacia nosotros, pero ahora en pasado y bajo otras condiciones, pero con la misma fuerza cuestionadora: ¿Cómo nos hemos contado Latinoamérica a nosotros mismos?

Cuando la ficción penetra en el hecho fragmentado, toma cada parte para darles voces diversas para tratar de aprehenderlo. Cuando la literatura se hace cargo de lo inefable, es porque ella misma tiene instancias silenciosas. Hay un rompimiento diferente de la racionalidad que no se ubica en el plano del código, que permite voces que contemplan el pasado para arrancar al acontecimiento lo visceral que hay en él. Linda Hutcheon encuentra en esas imposibilidades lo factible de cuestionar las representaciones y el discurso mismo. Así, esta revisión de las representaciones se valdría de elementos propios de otros discursos para replantear el tema del pasado aludido desde sí misma. Hutcheon concibe los productos culturales y artísticos como espacios donde se expresan políticas detrás de las representaciones.⁹ Por lo tanto, no creo que un llamado retorno de lo reprimido en la memoria responda solamente a un desencanto, sino que constituye una respuesta a esas formas de representación en la literatura latinoamericana.

9. Cfr. L. Hutcheon, «La política...».

DOBLES Y SINIESTROS: CONJETURAS PARA LA CREACIÓN METAFICCIONAL

Hay una posibilidad oscura que se halla en *La literatura nazi en América*: una suerte de texto que recopila biografías apócrifas. Ellas existen en la imaginación de Bolaño. Pero también como una siniestra posibilidad. Los fragmentos en conjunto configuran una representación de lo que habría de llamarse una historiografía apócrifa, o quizás el negativo de una positividad: bosquejos y referencias grotescas y, en algunos casos, estetizados con rasgos modernistas y vanguardistas, rostros opuestos que se hallan en el tránsito entre la ficción y la realidad por una estructura sustraída de la biografía, en pastillas de un manual de lectura. Esto significaría, según Hutcheon, la utilización de elementos que eran al parecer específicos del discurso histórico, inscribiendo de esta manera «a la novela en los márgenes de la novela historiográfica que [...] establecen una relación de parodia con los géneros de los que se sirve».¹⁰ Pero las obras de Bolaño no operan en sí en la rama historiográfica, sino que se servirá de los mecanismos de la Historia-relato para abordar y deconstruir el temor y las literaturas latinoamericanas. Así, las biografías de *La literatura nazi en América* parecen historias que quieren pasar a la realidad: coqueteos perversos atrás de la superficialidad.

Pero, si hay una relación entre literatura y el hecho histórico atroz en las obras de Bolaño, no parece quedar claro dónde empieza la ficción y en dónde termina la referencia —¿cómo entender entonces a Carlos Wieder?—. Las narraciones del escritor chileno no desembocan en el acontecimiento histórico entendido como punto neurálgico, ni lo justifican, reprochan, denuncian ni instauran una explicación de él, a diferencia de *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara. En esta novela del autor guayaquileño, la denuncia ideológica suele sobreponerse a lo literario, al dirigir las vidas de los personajes hacia la matanza de los trabajadores del 15 de noviembre de 1922. Uno de los efectos posibles de este tratamiento sería la creación de una memoria militante.¹¹ En las «biografías» que conforman *La literatura nazi...*, el acontecimiento es una constante apelada por las memorias como las circunstancias en las que se desarrollan los textos, pero no los generan a manera de denuncia; ello haría que las voces que convergen en este texto empezarán a construir

10. L. Hutcheon, citada por Jeremías Gamboa Cárdenas, «¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, comp., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 227.

11. Anteriormente he explicado cómo esta obra literaria se encuentra relacionada con la fundación del Partido Socialista del Ecuador en 1926, más tarde Partido Comunista en 1931, al cual estaba adherido Joaquín Gallegos Lara. Cfr. P. Larreátegui Plaza, «La novela...».

reflejos de otredades que se encontrarían como posibilidad alterna a la historia. Tal dinámica significa una lógica del doble, que muestra cómo una presencia abierta se construye desde las depresiones, silencios o intersticios de su contrario. ¿Dónde empieza la literatura, entonces? Justo en la otra orilla de donde la historia-relato se narra.

En este catálogo de biografías imaginadas llamado *La literatura nazi en América* cobran materialidad las posibilidades imaginativas que radicarón en un contexto indeterminado, aunque existe el hipotexto de Borges, *Historia universal de la infamia*. Ello constituye la posibilidad de la penumbra fragmentaria, porque se debe colocar en la historiografía de la literatura e introducirse como un virus. Pero es entonces que el método y los elementos empiezan a cobrar una relevancia diferente que lo significado por la biografía en el texto de Borges: la naturaleza del texto biográfico y la narración de la voz de un crítico que parodia las estructuras serias con el objetivo de equiparar el discurso ficcional con la historiografía literaria por medio de un juego de dobles. La distancia con *Historia universal de la infamia* radicaría en que aquellas biografías se presentan como si fuesen un negativo de un *algo* indeterminado pero presente, imaginable, pues hay una realidad subrepticia e inefable. En las obras del narrador chileno, la ficción no se separa del acontecimiento para decir que el mundo es ficción como lo hace Borges, sino que se da cabida a esa infrarrealidad que buscó Bolaño: el escritor se abre paso entre los escritores canónicos y recobra los espíritus de las vanguardias desde una perspectiva siniestra, enfrentado a un poeta o escritor hundido en las memorias hasta casi perderse, como Cesaria Tinajero de *Los detectives salvajes*, el narrador Bolaño de *Estrella distante* o Lafourcade en *Amuleto*.

Por otro lado, también es palpable la diferencia con los personajes de Valencia: para el escritor ecuatoriano, el olvido es el resultado de la inmovilidad, mientras que para Bolaño, el catálogo conformaría un conjunto de biografías apócrifas, como las denomina Gonzalo Aguilar,¹² cuya finalidad sería introducir, fraccionar y establecer indistintamente la historia literaria frente a las historias del continente americano en una relación entre la memoria y el olvido, la literatura y el horror.

La posibilidad de crear y contar estas historias parece remitir a elementos extratextuales que circundan la narración: a través de caracterizaciones bibliográficas se produce un efecto de asimilación del discurso como si este fuera una verdad a medidas, grotesca y de peligro latente, que merma la clara delimitación entre realidad y ficción. La evidencia radica en que, además de un

12. Cfr. Gonzalo Aguilar, «Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía», en Celina Manzoni, comp., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 145-151.

canon, se sugiere una institucionalidad opuesta, con sus editoriales, revistas e infraorganizaciones futboleras;¹³ todo ello con el objetivo de poner en crisis la noción de realidad, su lectura y la manera de aprehenderla, comprendiendo que ella se muestra a su vez como un texto del cual la historia ha hecho su relato.

En este sentido, un juego de dobles¹⁴ opera tangencialmente para confundir las categorías y restarle supremacía a la historia y sus relatos: si el positivismo histórico del siglo XIX podría haber avalado la biografía como un documento que dice verdades, *La literatura nazi en América* destruye la continuidad de ese discurso al mostrar otro, u otros, que empiezan a ser refracción de una posibilidad sobre el referente, tal como las *wankas* sobre la muerte de Atahualpa configuran su relato. La reescritura y el contar de otras maneras el acontecimiento, incluso variando el final histórico conocido, obedecen a la necesidad de renarrarse en otro tiempo y bajo condiciones distintas. Estos escritores y poetas del texto de Bolaño son el negativo del referente posible, del poeta latinoamericano, y Ramírez Hoffmann y Carlos Wieder serían los dobles siniestros —por demás algo muy borgeano—, que corresponden a la configuración del espejismo, haciendo que se pierda en un sinnúmero de reflejos como al poner un espejo frente a otro: se puede buscar al hombre, mujer u objeto real, pero existe una duda de si algo ahí no fue devorado por los espejos.

¿Acaso esto significará que el texto ya no nace de los vacíos del objeto, sino que se presenta como el contrario que existe desde el momento en que el referente es? El doble ha permanecido callado, como Carlos Wieder, esperando a que el tiempo y la lectura lo traigan al plano de la superficie. Como producto de toda refracción, los dobles apócrifos coquetean con pasar a la realidad. No obstante, de esta intención quedan rastros, o mejor dicho, los ecos que se repiten y pasan a la hoja. El doble tienta los silencios para que se vuelvan expresiones estridentes y las memorias salgan a la superficialidad, abriendo las vendas y exponiendo, hasta aquí, una advertencia de lo que será el texto. De esta manera, se construye una realidad textual a la par de la historiografía literaria, que parodia en el fondo los medios de producción de conocimiento: una cierta textualidad oral y memorias que difieren o se distancian de los mecanismos y artificios que asumió la literatura comprometida socialmente de las décadas de 1920 y 1930, pues ya no se presta la lengua a las minorías, y la relación con el mito y la invención mágico-maravillosa del continente, dista de una visión del mundo sin idealismo.

A pesar de que en estas biografías de *La literatura nazi...* no se proporcionan representaciones idílicas a través de las que convergen luchas de clase,

13. Roberto Bolaño, *Literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 181.

14. Cfr. J. Gamboa Cárdenas, *op. cit.*, p. 231-236. También Celina Manzoni, «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal», en C. Manzoni, comp., *Roberto Bolaño...*

sí corresponden al fracaso de los proyectos políticos modernizadores. Por ello, resultan visiones con una política de develación.

El doble, por otro lado, corresponde a una perspectiva del tiempo histórico también afectada por una atemporalidad que sobrevive a nuestras instancias del aquí y ahora. El fragmento que corresponde a la biografía de Harry Sibelius, nacido en Richmond en 1949 y muerto en la misma ciudad en 2014, permite restablecer la identidad ficticia del texto, como para decir que lo demás ha sido una siniestra tomadura de pelo, y que el relato constituye hipótesis sobre la historiografía literaria gestada en las entrañas de la cotidianidad. Pero ese estado ficticio definido se sigue entremezclando con la realidad: coqueteos que imponen la incertidumbre de lo real y sus conceptos:

Carlos Hevia
Montevideo, 1940-Montevideo, 2006

Autor de una monumental y a menudo mistificadora biografía sobre san Martín donde, entre otras cosas, se dice que este era uruguayo. También escribió relatos, recogidos en el volumen *Los Mares y las Oficinas*, y dos novelas: *El Premio de Jasón*, una fábula que propone que la vida en la Tierra es el resultado de un fallido concurso televisivo intergaláctico, y *Montevideanos y Bonaerenses*, novela de amigos y de exhaustivas conversaciones de madrugada.

Su vida estuvo ligada al periodismo televisivo en donde ocupó puestos subalternos y ocasionalmente de redactor jefe.

Durante algunos años vivió en París en donde conoció las teorías de la *Revista de Historia Contemporánea*, que lo marcarían definitivamente. Fue amigo y traductor del filósofo francés Étienne de Saint Étienne.¹⁵

En esta biografía apócrifa, primero, se palpa el tono que incita tangencialmente al lector que crea en la voz narrativa, que se presenta con autoridad y en la que reposan estas biografías. Luego, ella propone, al parecer, un juego intertextual con el libro de cuentos de Benedetti *Montevideanos*. Este guiño crítico a la historiografía literaria refiere un tratamiento irónico que también se presenta en el texto de Benedetti. ¿Burla acaso? En sí, aquí se aprecia una intrincada referencialidad que trata de desestabilizar el precisamente los tiempos del compromiso revolucionario. También, aunque sería hilar muy fino, la aseveración de una relación entre el personaje y un tal filósofo Étienne de Saint Étienne cerraría la pastilla biográfica con una gran ironía: no sé si Bolaño habrá conocido del grupo de *indie pop* inglés Étienne de Saint Étienne, formado en 1990, por Sarah Cracknell, Bob Stanley y Pete Wiggs. Pero además, la referencia podría indicar la localidad en Francia. Sea como sea, la introduc-

15. R. Bolaño, *Literatura nazi...*, p. 120.

ción de este personaje resulta irónica y crítica, un guiño hacia los mecanismos de la historiografía, al igual que decir que San Martín fue uruguayo.¹⁶ Estos artificios reiteran el carácter ficticio de toda narración y que adviene con el lenguaje. Tal intención se refuerza a través del dato biográfico que señala la cercanía del personaje con las teorías de la historia contemporánea. Parece, así, constituirse una sátira paródica de los textos biográficos que intentan dar una mirada totalizadora del fenómeno literario.

Y más allá de ello, están Borges y Benedetti como referencias intertextuales. ¿Por qué acudir a este artificio? Los referentes funcionan en tanto parodia que fortifica la postura del texto como doble para exponer las médulas artificiosas de los relatos biográficos y de él mismo, buscando que la palabra y el discurso de las autoridades pierdan prevalencia. Esto no quiere decir que la literatura diga *verdades* y la historia-relato, *mentiras*; lo que aquí está en juego es la condición ficcional de toda narración que se sujeta a interpretaciones. El problema de la escritura recalca en el hecho de que las memorias son construcciones de sentido, sustentadas sobre hechos y que ello puede brindar, además, consciencias subrepticias.

Pero conformar la memoria, para Bolaño, amerita de un ejercicio desgarrador; el exiliado Bolaño de *Estrella distante* y el cura crítico literario de *Nocturno de Chile* (2000) son dos personajes que realizan su memoria en la narración, como intentando reconfigurar el sentido del pasado para ellos; el primero, como compilador de testimonios sobre la vida de Carlos Wieder, que incluyen el suyo, y el segundo, como el testigo de los hechos, que busca catarsis o salvación. Para ambos, recordar no es un hecho aislado ni continuo, sino un ejercicio compuesto de retazos dispersos sobre los acontecimientos dolosos, que concita una etapa que les ha resultado inefable: la dictadura, la represión y el exilio. El camino para dar forma a esta masa variada recorre vacíos en las consciencias, con el afán de recobrar aquello comprendido por las elipsis, como parte de una necesidad de dotar de sentidos no solo a la narrativa, sino además a la experiencia de la vida.

Si hay instancias silenciadas, ello quiere decir que no existirían espacios seguros. Entonces, la narración debe apelar a conjeturas que generen un relato asible o por lo menos cercano. La configuración de la narración parte, así, de lo fragmentado del discurso y de las memorias a las que apela, a tal punto que el narrador de *Estrella distante* da forma a un personaje a partir de lo que otros dicen, porque él mismo no lo consigue asir. De esta manera, el lector atisba una sensación de incertidumbre en la que el tiempo y el espacio

16. Asumo, por el contexto, que el personaje histórico al que se alude es José Francisco de San Martín y Matorras, general argentino nacido en 1778 y que peleó por la independencia de Argentina, Chile y Perú.

se entrecortan. El cúmulo de retazos, por lo tanto, tiene su lectura desde el presente: el pasado fragmentado en el aquí y el ahora de la narración y de la lectura; así se lo reconstruye, valiéndose de artificios que comparte la historiografía en las representaciones que genera. De igual manera, la lógica del testimonio que enuncia su participación en el acontecimiento se contrapone a una serie de reflejos resquebrajados de los hechos, como para buscar una línea que proporcione contigüidad.

Pero lo apasionante está por venir: conjeturar para penetrar en la historia, dotándose de todo un halo literario. Bolaño hace que la literatura ponga el pecho al horror. Ahí se encontrarán las representaciones de las que no se habla; y ello no significa la denuncia, sino que, ante la incertidumbre, el silencio y el olvido, vale proporcionar una versión del mundo.¹⁷ El narrador de *Estrella distante* lo entiende perfectamente. Llega un momento en que su conocimiento de los acontecimientos es deficiente y elige la ficción para completar los vacíos. ¿Por qué esa necesidad de llegar hasta el último? La crítica chilena María Luisa Fischer recalca que mostrar una escena desde la imaginación constituye, en el relato de Bolaño, un intento por hallar una explicación para lo inexplicable.¹⁸ De esta manera, la noción de realidad y el contexto histórico empiezan a ser tragados por la novela: no será la literatura que dé razón del acontecimiento, sino que este le es útil a la literatura para hablar de sí frente a los contextos dolosos.

Fischer complementa la idea con la exposición de un dilema ético, además de estético: ¿cómo la literatura puede en un momento dado parecer coexistir con la ignominia? En Carlos Wieder, personaje construido por suposiciones y recuerdos múltiples, como bien apunta Fischer, es donde se encuentran la literatura y el horror. Blasfemamente en él se combinan los actos puros del mal y de la vanguardia que caracterizara Breton.¹⁹ ¿Es esta espontaneidad salvaje la que va a entrar a modelar el nuevo arte de vanguardia oficialista? Es sin duda un momento que el relato alcanza un gran lirismo y fuerza lírica, que permite sentir el momento fatídico, porque las palabras sobran:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a

17. La posibilidad de conjeturar implicará una postura política, como se verá más adelante, de acuerdo con lo expuesto por Antonio Cornejo Polar y Linda Hutcheon al observar las representaciones.
18. María Luisa Fischer, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en E. Paz Soldán y G. Feverón Patriau, comp., *op. cit.*, p. 149-150.
19. Breton habría dicho: «El acto surrealista por excelencia es salir a la calle y disparar contra la multitud», citado por G. Aguilar, *op. cit.*, p. 147. La cita estaría tomada del *Segundo Manifiesto Surrealista*. La relación también la refuerza J. Gamboa Cárdenas, *op. cit.*, p. 217-218.

salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios.²⁰

Aquí tal vez pudo haber terminado la novela con esa frase lapidaria que seca la boca e impide casi expresión alguna. Resulta importante resaltar que en este punto la narración alcanza un gran ritmo semántico: la imagen se acelera y se detiene entrecortadamente, como si la escena de una película se repitiera una y otra vez, hasta que permanezca en el interior del espectador e intente complementar lo que la palabra no logra decir directamente, sino con silencios.

Pero la narración no puede detenerse aún —y no lo ha hecho desde su predecesora, *La literatura nazi en América*—. Renombrar las historias y personajes es un ejercicio intertextual que trata de lograr cambios en pequeñas partes, pero que debe insistir en su lucha contra el fracaso, hasta el final y la muerte, como en un *western* o esos encuentros míticos entre bandidos de Borges. Por ello, Carlos Wieder tiene entre *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* otros tres nombres, dotando al acontecimiento de varias caras y con la posibilidad de adquirir aún más, como tantos fragmentos mínimos puedan surgir. Los personajes se saben conscientes de sí, de su posición vital en el mundo y en el relato, y de lo absurdo que resulta pensar en una posibilidad de redimirse; mientras tanto, el tiempo y el espacio no llega a los personajes en forma única, sino desde todos lados, tal como surgen las imágenes de las pesadillas que se vuelven premoniciones.

Asimismo, se presentan varias reconfiguraciones y ampliaciones bajo las conjeturas, para intentar lograr además una forma asible, aprehensible; por ello, el relato da cuenta de los silencios que deja la narración de la historia; pasa de la materialidad a una versión discursiva sujeta a lecturas y transformaciones hipertextuales e intertextuales, cuyos sentidos se fundamentan en la experimentación sensorial de la memoria.

Cuando los diversos tipos de relato se manipulan de tal manera, el resultado sería una narración independiente e inteligible; en otras palabras, con las suposiciones empieza una narración que se inscribe con su propia autoridad para narrar lo visceral de lo inefable, lejos de un intento por racionalizarlo. Por ello, la literatura comienza a exponer sus mecanismos para eludir la realidad y al mismo tiempo apropiarse del acontecimiento atroz, en tanto texto y versión, para que pueda explicar la literatura misma: «A partir de aquí mi relato se

20. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 33.

nutrirá básicamente de conjeturas». ²¹ Esta declaración corrompe el sentido de verdad y el ambiente se vuelve inestable, pues está construido desde la subjetividad del narrador y desde lo que le ha llegado por otras voces —que muy bien pueden ser sujetas a duda: ellas dan forma a memorias testimoniales que, a decir de Halbwachs, quieren marcar el territorio de la memoria con un rotundo «créanme», ²² pero que, además, son las constructoras de una representación negativa de la experiencia latinoamericana, distanciada de los caudillos como un Aureliano Buendía.

Estrella distante concreta la fabulación de una historia que expone lo limitada y pretenciosa que sería una lectura totalitaria de la realidad, de la historia y de los acontecimientos:

En una ocasión (discutíamos sobre la belleza y la verdad) Verónica Garmendia le preguntó qué veía él en la foto de Williams si sabía casi con toda seguridad que no era Williams. Me gusta la foto, admitió Stein, me gusta creer que es William Carlos Williams. Pero sobre todo, añadió al cabo de un rato, cuando nosotros ya estábamos enfrascados con Gramsci, me gusta la tranquilidad de la foto, la certeza de saber que Williams está haciendo su trabajo, que va camino a su trabajo, a pie, por una vereda apacible, sin correr. E incluso más tarde, cuando nosotros hablábamos de los poetas y de la Comuna de París, dijo: *no sé*, casi en un susurro y creo que nadie lo oyó. ²³

Si el cuadro propicia la invención de imágenes es porque el objeto real es frágil y sufre reestructuraciones y actualizaciones de sentidos; pero en el fondo prevalece un contenido que marca el ambiente, haciendo que el proceso hermenéutico y de remembranza sea manifestación melancólica de una poética del fracaso: Stein se recubre de muerte, sensación instaurada desde el hecho de recordarlo. Además, este personaje será sujeto de mitificación. ¿Es acaso que por su calidad de «judío bolchevique» se construye la figura del intelectual militante? El personaje, en la construcción imaginaria, aparece como otro Che, condición y narración que pulula entre la intelectualidad de los años comprendidos en las décadas de 1960 y 1970, prefigurándose una esperanza condicionada.

Tal sensación que se gesta en los mementos de soledad se viene abajo, no solo por el olvido, sino también por la incertidumbre, que desploma los ideales. Ello significa un proceso, aunque político, distanciada de la militancia, cualquiera que esta fuera.

21. *Ibid.*, p. 29.

22. Cfr. M. Halbwachs, *op. cit.*

23. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 64-65. La marca en original. La negación *no sé* en este caso acentúa la incertidumbre, apelando a la idea que no hay representación única.

En este mismo apartado, es claro el retorno hacia el referente literario. El imaginarse a William Carlos Williams en un cuadro que no le es fiel obedecería a una motivación intrínseca de Stein, haciendo que el ambiente rememorado resulte melancólico. El pasado que adviene, sin embargo, no debe entenderse como lo expone Fredric Jameson, por cuanto este no es un retorno de lo reprimido conformado por estilos ni momentos muertos; la memoria en Bolaño es un acontecimiento vivo del presente de sus personajes y que siempre ha estado junto a ellos, pero en silencio. Un sentido de ausencia en el hecho narrativo frente a los acontecimientos históricos-sociales de Latinoamérica estaría implícito, ahora afectado por el paso de los años, por lo que no se presenta fácilmente clasificable ni comprensible en las memorias. Que Carlos Wieder denomine a sus producciones impías como «la nueva poesía» remarca la distancia irónica con las propuestas artísticas aludidas. Por el contrario, en el caso de nuestro continente, se vuelve un duro golpe que propone otro tipo de realismo que devela la cara dolosa de las historias vividas tras las máscaras de lo maravilloso y mágico que habrían proporcionado las transnacionales editoriales al vender una idea de la región.

Pero veo que estos retornos, en sí, no se deben únicamente a una contestación a estas representaciones literarias, culturales y del mercado, sino que además constituyen una muestra de la dificultad para determinar los sentidos. Cuando dije que Bolaño hace que la literatura ponga el pecho al horror, faltó decir que también le presta un peldaño a aquello que ha permanecido en silencio presente para expresarse a través de los artificios de la ficción, haciendo que toda postura totalitaria se resquebraje y devengan en posibles narraciones que se vuelven intentos de explicación del acontecimiento y expresión misma, pura, sin intermediarios, de un sentido y un sentimiento.

FRAGMENTACIONES:

LOS INTENTOS FALLIDOS DEL EXILIO Y LA MEMORIA

Del presente hacia el pasado: condición para saber que hay un sobreviviente del acontecimiento narrado y que proporciona su visión de los hechos. Pero este movimiento que propone una memoria se enfrenta a dificultades de tipo pragmático: su narración no comunica certezas ni un único sentido. Hay que suponer el contexto del trayecto de la remembranza. Las conjeturas son hipótesis de cómo y desde dónde asumir la conformación de estratos inventados que dan forma a una realidad del texto. Pero el hecho de suponer un pasado y personajes –incluso el narrador se imagina– desde el presente de la narración, marca distancias que producen indefiniciones en el hecho de contar.

¿Desde dónde cuenta el narrador de *Estrella distante*? Parece que un cierto exilio implicaría la indeterminación temporal de la que busca hacerse cargo del relato y que resulta una elipsis, pero que en el presente se muestra indefinida, a tal punto que el tiempo que el acontecimiento permaneció oculto adormece al sujeto. Para el exiliado, ello configura un patetismo inmóvil que lo sostiene con vida hasta que los recuerdos lo alcanzan. Pero para llenar ese vacío debe apelar a todos los recursos de los que se pueda servir: testimonios, cartas, fotografías, revistas, textos e hipótesis; lo que conlleva a un estado melancólico en el que este sujeto comprende su falta de consciencia y que el exilio le ha significado permanecer sin historia: la vida del narrador de *Estrella distante*, desde que salió de Chile, habría sido un parche de retazos de cartas y noticias lejanas que salen a la superficie en que el pasado lo alcanza.

A pesar de los intentos, el tiempo no puede entenderse como un hilo continuo de sucesos con clara significación, sino como una experiencia individual que realiza saltos tempo-espaciales desde un tiempo y lugar que no son los que ocupa la memoria. Ello hace que el exilio no se sienta como una carga, sino que representa un tiempo distanciado y alterno.²⁴

Una ruptura así acentúa la idea de que el narrador, al igual que en otros tipos de exilio, habitaba el olvido: «Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado».²⁵ Este retorno al plano protagónico que hace hincapié en ese vacío en el que permanecieron todos directa e indirectamente va a significar un momento de consciencia política:

Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, [...] En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo.²⁶

24. La noción de tiempo y narración alterna ya la concibió Antonio Cornejo Polar, a través de la contraposición entre la oralidad y la escritura en el diálogo de Cajamarca entre Atahualpa y el obispo Valverde. Los efectos de esta falta de comunicación y de la violencia aplicada por la empresa de la Colonia española, según el teórico peruano, se observarían más allá de las *wankas*, también en narraciones como *Huasipungo* y en el lenguaje que introduce José María Arguedas. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, op. cit.

25. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 121.

26. *Ibid.*, p. 130-131.

Mas el olvido es un momento que se cubre al hacer memoria, pero a la vez bajo una forma paralela: es el tiempo venido desde el exilio, que ha existido en el silencio de la Historia, el que permite que los vacíos sean llenados con otra experiencia. Las historias de Juan Stein, Diego Soto y de Lorenzo-Lorenza-Petra serán intentos de conformar un contexto en el que la literatura insiste en enfrentarse al horror, en una búsqueda continua de dotarlo de algún sentido. El primero de ellos se vincula con una noción heroica del creador comprometido que se imagina luego del golpe de Estado de Chile, con el que se modela la leyenda y figura del intelectual revolucionario. No obstante, esta representación legendaria termina por desmoronarse ante un juego de reflejos, de dobles, que se crea a partir del deseo de encontrar un referente literario vivo y que sea la prueba de la permanencia de la utopía.

El proyecto implica, sin embargo, una vaga esperanza de sobrevivencia en la que perseveran las promesas. A pesar de ello, Bibiano, el amigo del narrador que le facilita noticias del paradero de Wieder, no hallará más que sombras, huellas casi imperceptibles. Así, la historia queda indeterminada, como para acentuar, al fin y al cabo, el hecho del olvido: ni una lápida de Juan Stein se constata y su supuesto final heroico en África se consume por el cáncer, desmitificando la muerte heroica, para dar cabida a un «entierro» en el olvido.

La historia de Diego Soto, por otra parte, resulta particular y tristemente bella, debido a su noción del destino, a la manera de Borges, en la que el sujeto se hace presa de la narración que se ha vuelto su vida, una ficción que tienta los límites con la realidad. La vida de Soto se justifica en tanto se comprende lo inevitable de su destino, como si esa realidad fuera ya una narración. La diferencia con Borges radica en que los personajes de Bolaño se saben vencidos no por el designio y una ley de lo bárbaro, como se apreciaría en «El hombre de la esquina rosada» (1927) o «La espera» (1927).²⁷ Por el contrario, el encuentro del destino se lleva a cabo como una manera de justicia humana y no divina de las pampas argentinas, más a la manera de «Oyes ladrar los perros» (1953)²⁸ de Juan Rulfo (Acapulco, 1917-México DF, 1986). Se expone, así, ese concepto de la literatura que tenía Bolaño: «La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura».²⁹

La postura contra ese monstruo implicaría para Bolaño un carácter de resistencia que asume lo absurdo en el hecho de hacer literatura y de vivir de

27. Ambos textos se encuentran en *La muerte y la brújula* (1951).

28. Este texto forma parte del libro de relatos *El llano en llamas* de 1953.

29. Juan Villoro, «La batalla futura», en E. Paz Soldán y G. Feverón Patriau, comp., *op. cit.*, p. 78.

acuerdo con una actitud artística en vilo, como lo ordenaría un carácter vanguardista. Hacia ello apuntaría la tercera historia, en la que el absurdo absoluto de la inevitabilidad con la que se vive en el arte es la totalidad visceral y de resistencia inexorable ante el desarraigo de lo humano en la colectividad y en la historia de las civilizaciones. Lorenzo-Lorenza-Petra constituye la ranura narrativa a través de la que se observa, como en un caleidoscopio, las refracciones de una vida entre el arte y el horror, con la misma profunda melancolía de la soledad marcada por la violencia, contra la cual el suicidio «es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto».³⁰ Pero nuevamente, el exilio, si bien desde el narrador se percibe con cierta nostalgia, para este artista no le significa ese dolor de renuncia, sino de concreción de sí mismo. La muerte lo alcanza como una condición de su camino, pero no le llega a causa del contexto histórico.

La construcción conjetural más relevante en *Estrella distante* es la de Carlos Wieder, de quien se ha conformado la imagen de un hombre implacable en su ejercicio profesional y artístico-criminal. Pero aquello es una idea que se asocia con un contexto que necesita de alguna reflexión que lo justifique. De ahí, la digresión filológica elaborada sobre el apellido alemán, para tratar de dar una forma un poco más concisa al cambio de nombre, que explique al sujeto y sus actos,³¹ de manera que se elabore una cierta continuidad para dotar de sentido a la historia de la infamia. No obstante, todo vuelve a desmoronarse al final, cuando entra en escena Wieder, cuya imagen no corresponde en absoluto a lo anteriormente narrado, rompiendo así todo juicio que el lector pudo haberse hecho del legendario poeta-asesino –y del tiempo–. En este personaje convergerían el nuevo arte de vanguardia y lo inefable de una etapa de la historia nacional chilena y latinoamericana. Ante esta imagen, todo lo narrado y ese tiempo al que se aludió no pueden justificar el acontecimiento, ni el pasado ni ese presente: todo los hechos permanecen sin sentido estable; esa idea de continuidad que se pretendía queda expuesta como una percepción y como si todo aquello ahora no hubiera sucedido jamás: ahí las tretas del olvido. El encuentro final, sin saludos, ni cruce de palabras ni de miradas, mostrará un retrato de paradójica melancolía, entre el temor y la tristeza, con las que se roza estremecedoramente la compasión:

Lo encontré envejecido [a Carlos Wieder]. Tanto como seguramente estaba yo. Pero no. Él había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad solo era dos o tres años mayor. Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una

30. R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 83.

31. *Ibid.*, p. 50-51.

mirada a su libro. Igual que yo, descubrí con alarma y apagué el cigarrillo e intenté fundirme entre las páginas de mi libro. Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable [...].

Pensé que parecía un tipo duro, como solo pueden serlo —y solo pasados los cuarenta— algunos latinoamericanos. Una dureza tan diferente de la de los europeos o norteamericanos. Una dureza triste e irremediable. Pero Wieder (el Wieder al que había amado al menos una de las hermanas Garmendia) no parecía triste y allí radicaba precisamente la tristeza infinita. Parecía *adulto*.³²

Tal compasión melancólica también se ve reflejada en el cura y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile*, quien busca en su memoria los actos que lo justifiquen, como quien persigue la redención en el momento del moribundo. Con este personaje, el retorno de lo reprimido asume instancias estructurales en las obras de Bolaño: Urrutia Lacroix también ya ha sido referido en *Estrella distante* bajo su nombre de pluma, H. Ibacache, quien comentara los textos de Carlos Wieder y lo elevara a representante de la vanguardia chilena. Que las fechas entre ambos textos no coincidan parece obedecer a esa necesidad por volver a narrar, dentro de un universo literario, que es parte del artificio con el que la obra y la historia vuelve a empezar.

Este retorno de los sentimientos y de la historia reprimida se vuelven, en Urrutia Lacroix, un conflicto contra la razón y la civilidad, ante lo que busca explicarse y justificarse, al igual que a su tiempo, que dotan a la referencia al poema de José Asunción Silva de un sustrato siniestro: se habla de un nocturno con halo de muerte, un contexto alejado de la sensualidad de los versos místicos del poeta colombiano. La diferencia también se extiende hacia el modernismo latinoamericano: las imágenes de la memoria de Urrutia Lacroix están formando un puente con los acontecimientos atroces que advendrán con el golpe de Estado de Chile de 1973. Ello difiere del tratamiento del lenguaje modernista que se divorcia del referente inmediato.³³

Las despedidas de las que aquí se hablan son el adiós al *dandy* modernista y a una tradición que se ve tan lejana del mundo del narrador. Así, la figura del crítico Farewell se hace metonimia y metáfora del proceso del olvido; es una memoria que siempre dice adiós, instalada entre literaturas y sujetos. Pero además, su nombre constituye otra relación intertextual con el poema de Neruda, para acentuar irónicamente el desprendimiento de un tiempo, formas narrativas y poéticas que sucumben ante las realidades que advendrían en los años sucesivos. Así, los versos nerudianos de *Alturas de Machu Picchu* retum-

32. *Ibid.*, p. 153.

33. Esta diferencia, por consiguiente, plantea, al mismo tiempo, la divergencia en el tratamiento del lenguaje literario respecto de la propuesta de Leonardo Valencia, analizado en el capítulo anterior.

ban parafraseados y transformados, para penetrar en lo más genital del dolor.³⁴ Se entendería que el Farewell de *Nocturno de Chile* sea primero el puerto en donde confluyen la literatura y sus memorias, un sujeto lejano ya del mundo estridente de la ciudad, apartado del espacio donde aparentemente se hace la cultura.

El desprendimiento que se realiza paulatinamente con este recorrido literario historiográfico contribuye a observar que en el seno de la civilización habita la barbarie:

Más tarde salí a dar un paseo por los jardines del fundo. Creo que me perdí. Tenía frío. Más allá del jardín se extendía el campo, la naturaleza salvaje, las sombras de los árboles que parecían llamarme. La humedad era insoportable. Descubrí una cabaña o tal vez fuera un galpón por una de cuyas ventanas se distinguía una luz. Me acerqué. Escuché risas de hombres y las protestas de una mujer. La puerta de la cabaña estaba entreabierta. Oí el ladrido de un perro. Golpecé y sin esperar respuesta entré en la cabaña. Alrededor de una mesa vi a tres hombres, tres peones de Farewell, y junto a una cocina de leña había dos mujeres, una vieja y la otra joven, que al verme se me acercaron y tomaron mis manos entre sus manos ásperas. Qué bueno que haya venido, padre, dijo la más vieja arrodillándose delante de mí y llevándose mi mano a sus labios. Sentí miedo y asco, pero la dejé hacer.

[...]

Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o ya estaba muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamara a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen. Que desbrozaran su tumba. Que quitaran la grama que crece por todas partes. Que lo tuvieran presente en sus oraciones. Dios mío, yo no podía estar en todas partes.³⁵

Los campesinos, de esta manera, son presentados como la contraposición a lo que páginas antes se había imaginado el lugar de la cultura literaria nacional.³⁶ A esto se suma la referencia a Sordello, poeta provenzal italiano del amor cortés del siglo XIII, que resuena para contextualizar y dar forma a una escena anacrónica y bizarra –parafraseando a Pound– en la que los exponentes de las letras y lo sublime asoman satirizados y condenados. En otras palabras, la tarea civilizatoria como papel social del crítico surge poco a poco

34. Los versos dieciocho y diecinueve del poema *Alturas de Macchu Picchu* son: «hundí la mano turbulenta y dulce / en lo más genital de lo terrestre», en Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 127.

35. R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 20-21.

36. *Ibid.*, p. 22-23.

sin autoridad en un espacio lleno de acontecimientos que, entre el vaticinio y el recuerdo del narrador, se vuelve desmenuzada en el tiempo mezclado de la memoria; no hay un tiempo ni orden que puedan dejarse atrás, sino que todo parece siempre acudir al mismo momento de la narración en forma de eco, escondido en las obras. De ahí que lo civilizado sea un concepto contradictorio: Farewell y Neruda parecen explicar una noción de civilidad moderna al que el mundo debe tender, pero estas escenas son simulacros ridículos y melancólicos: Farewell, un viejo homosexual esperpéntico que está en el ocaso de las despedidas, y Neruda, el poeta idealizado cuya sombra, a la luz de la luna —en el trasfondo nuevamente el *Nocturno* de Silva—, es la de un ataúd.³⁷ Estas imágenes se hacen presencia en la memoria del personaje, quien a su vez está entre la inmovilidad y la huida.

Por otro lado, estas representaciones surgen de un conflicto entablado en la conciencia fragmentada de Lacroix, por ello necesita justificarse. El joven envejecido será la instancia increpadora dentro de la memoria del sujeto, sin que esta presencia posea una identidad definida. Se podría decir que corresponde a la voz interna del personaje o, incluso, si acepto la hipótesis de la literaturización del autor, bajo el juego de dobles que elabora en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante*, sería una presencia B. —pongo solo la inicial, para demostrar la incertidumbre— que increpa.

Sea como sea, la diferencia entre realidad y ficción se resquebraja. Pero lo importante reposa en las conjeturas, que buscan darle a esta presencia una noción corpórea, asible, y que sin importar su identidad, representa la fragmentación del sujeto y de su memoria. Es una presencia que contribuye a descomponer la idea de un *continuum*, como si una otredad intrínseca y política actuará tal como Romero lo hace en *Estrella distante*: con él se configura un camino —casi metonimia— por el que el acontecimiento atroz siempre adviene en la memoria del personaje, sin respetar los años ni el lugar.

Y esta es una condición inherente a estas novelas de Bolaño. En *Nocturno de Chile*, incluso muchos lugares se han resquebrajado a través de la narración y por estas presencias indeterminadas: historias y voces que convergen en la narración del acontecimiento histórico, produciendo el espacio en donde unas memorias asoman y piden ser creídas.

De aquí surge el momento para tratar de darle una nominación a lo inefable, que no solo es la dictadura y su contexto. Para ello necesito remitirme a tres acontecimientos: el asesinato de las hermanas Garmendia, los poemas escritos en el aire y el *happening* de Wieder en *Estrella distante*. Los tres acontecimientos se asocian al constituir el lazo entre la literatura y el crimen.

37. *Ibid.*, p. 23.

Justamente es esta relación dicotómica y, a la vez, complementaria la que perturba nuestra sensibilidad.

Esta relación se fortalece con otro acontecimiento que corresponde a *Nocturno de Chile*: las tertulias en la casa de María Canales. El espacio se hace ejemplo casi palpable de una ambivalencia de los lugares y grupos de artistas y de una complejidad que se da por el silencio de los testigos: nadie denuncia, todo se calla. En ella, vuelven a concurrir la literatura y el crimen.³⁸ No creo que la denuncia sea el único ni más relevante aspecto de este resquebrajamiento de la unidad de los espacios, sino que son la ternura y la belleza las que se desvanecen: el testigo más perturbador e impensado es el pequeño Sebastián, el hijo de María Canales, quien deviene en el reducto de la inocencia y de la belleza diáfana afectada, porque la inocencia se ve desprovista de sí. Mientras Grass pensaba en cómo contarles el horror a los niños, acá, los niños ya conocerían el cuento.

Adviene la narración del crimen que ha permanecido sepultado: el hecho inefable resulta en cómo la belleza de la literatura se presta para o convive con lo doloso y lo infame. Y ello no deja de perturbar: María Canales querrá contar, sin prejuicio, y Urrutia Lacroix no tolerará la historia, no concibe hablar de ello, porque se entretuvo con los clásicos mientras Chile se hundía. Por ello, la redención no llegará ni con la confesión, ni con el arrepentimiento ni con el silencio, al que se adhieren muchos de los que estuvieron en esa casa.

Y precisamente esta relación perturbadora es donde caen las máscaras de civilidad. Lo civilizado esconde su propia barbarie, a la que se le pide, desde un inicio con el epígrafe de Chesterton, quitarse la peluca.³⁹ El intelectual y el artista yacen, entonces, como sujetos cuya conciencia se ve problematizada entre la estética y la ética, sin militancia; su experiencia lo obliga a despojarse de posiciones totalitarias, para pasar hacia la instancia de autorreflexión ligada a la desilusión y el dolor. Los hechos que advienen en la narración de *Nocturno de Chile*, más adelante, confirman el problema ético en el narrador, que se ubica precisamente entre la civilización y la barbarie: no ya como instancias dicotómicas que demuestren la lucha o resistencia revolucionaria frente a lo imperial a fines del siglo XIX e inicios del XX, como lo expuso Roberto Fernández Retamar⁴⁰ ni como lo había concebido el escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento (San Juan, 1811-Asunción, 1888). El tiempo distanciado deja ver que lo inefable se encuentra en el epicentro del tiempo y de los espacios que

38. Según Paula Aguilar, esta simultaneidad denunciaría un Chile de «sótano» y otro de «superficie». Cfr. Paula Aguilar, «Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)», en E. Paz Soldán, y G. Feverón Patriau, *op. cit.*, p. 134.

39. R. Bolaño, *Nocturno de Chile*.

40. Cfr. R. Fernández Retamar, *op. cit.*

pertenecen al ideal de progreso que se propugnaban hasta los años de la década de 1970 en Latinoamérica, proporcionando la sensación de que la memoria se compone ahora de escombros.

La *civilización*, así con marca, persiste en actos de violencia para homogeneizar y controlar los grupos sociales. Incluso la figura de un Pinochet letrado demuestra la contradicción civilizadora, pues apela a mecanismos que sistematizan las prácticas de anulación y exterminio de aquel que no se sujeta al orden hegemónico. A la vez, construye la noción del intelectual de izquierda como el sujeto ultraísta: toda figura del letrado resulta perturbadora debido a las magnitudes violentas que guardan las acciones y los procedimientos en los que se involucran. Entonces, la grandiosidad del poeta nacional termina y coincide, entre los funerales de Neruda y de Farewell, con la dictadura, de manera tierna y perturbadora en Urrutia Lacroix, en un encuentro entre la literatura y la barbarie, destruyendo irónicamente toda idea de heroísmo, concepto clásico que no cabe cuando el humanismo grecolatino es anacrónico.

Este anacronismo es una burla hacia las sublimidades omnipresentes. Así, la historia de *Heldenberg*, la Montaña de los Héroes,⁴¹ sería una alegoría de la caída del heroísmo, condenado al olvido: cuando la memoria quiere ser enaltecida y perdurar como hito histórico inamovible, llega el olvido y la vence parcialmente, porque de ella quedan la nostalgia y la melancolía. Como consecuencia, la perspectiva idílica de belleza sustentada por el humanismo grecolatino y la razón hegeliana fracasan. Los personajes toman conciencia del fracaso de la razón, que ha proporcionado un ambiente grotesco que reconfigura el espacio de la historia-relato. Muestra de ello será el pintor guatemalteco recluso en la París ocupada de la Segunda Guerra Mundial, cuya presencia y melancolía devienen en representación del artista vencido por la realidad; por ello, su obra redundante en la pesadumbre que le significa un arte del apocalipsis.⁴²

La representación del artista derrotado y que sufre de *morbos melancholicus* es estremecedora y conmovedora por la lucidez con la que ese personaje asume la derrota de todo sentimiento de belleza, porque el mundo se ha tornado insoportable. En su obra, la sensación de la melancolía como enfermedad es la misma percepción artística del pintor, lo que quiebra el sentido del objeto estético como elemento en el que existe el distanciamiento de la realidad; por el contrario, ella puede ser, asumida poéticamente, otro *texto* que se entiende así en su relación con el crimen y la ignominia. Y para que no sea un intento absurdo de mimetismo, el sustento artístico radica en la manera cómo

41. R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, p. 51-61.

42. *Ibid.*, p. 43-44.

el pintor se siente y expresa la sensación de irse consumiendo poco a poco por el fracaso.

Esta representación del artista melancólico, que por lo demás posee ciertos rasgos románticos, se contrapone a la figura del artista nacional aburguesado y cuyo quehacer se relaciona con el establecimiento de los cánones socioestéticos de lo civilizado y de lo nacional.

Pero, además, esa cota romántica que parecería formar parte de la visión no es tal con su par naturaleza; ella no lo sobrepasa, sino que los sentimientos de estupor y melancolía se encuentran en el mismo acto humano. Esta postura deviene así en instancia lúcida del derrumbe de las ilusiones; es más, solo hay presencia de ruinas y el mismo pintor guatemalteco será una muestra derrotada.

LA NARRACIÓN DE LO INEFABLE: DEL SUJETO IMAGINARIO AL VISCERAL

La narración de aquello que no se logra comprender como búsqueda de un contexto que lo haga aprehensible, como lo manifiestan los críticos María Luisa Fischer y Jeremías Gamboa (Lima, 1975), lleva a la escritura literaria hacia varios límites. Primero está la relación ficción-realidad, que deconstruye además el plano mimético y el mágico de literaturas precedentes, por cuanto realiza juegos de veracidad que pasan de un lado al otro de esta relación.

Otro límite, relacionado con el primero, es el punto donde los intentos mitificadores decaen junto con las tentativas de racionalizar las relaciones sociales y culturales, así como artísticas. El mito de *Cien años de soledad* se encuentra con un muro que le impide seguir propagándose: el hecho doloroso. Aquellas representaciones del *boom* se van volviendo despojos irónicos y, poco a poco, la memoria se limita a un tiempo y espacios que asoman como indescriptibles; es decir, la historia está en lo lejano, siempre moribunda, porque su experimentación en el presente deja un vacío irresoluto.⁴³

Las tres obras aquí abordadas (*La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*) recobran siempre de alguna manera el problema de la dictadura chilena desde un punto alejado en el tiempo y el espacio, como si entre el momento de la escritura y del suceso mediara un período atemporal,

43. Este sentido se relaciona íntimamente con las representaciones de las wankas sobre la muerte de Atahualpa, según lo expresó Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire...* Cabe pensar, entonces, que este tipo de narraciones se encuentran debajo de lo que Ángel Rama denominó la ciudad letrada, como proyecto de la modernidad hegemónica. Cfr. Ángel Rama, *op. cit.*

en el que los recuerdos permanecieron sepultados pero supurantes. De esta manera, el exilio para Bolaño viene a ser un período en el que el tiempo y la memoria permanecieron en silencio y en el que se perdió la continuidad causa-efecto.

¿Pero cómo narrarlo? Creo que para ello hay que entender un contexto previo que viene desde los sujetos imaginarios del *boom*. Desde este punto, se entiende que existe una imposibilidad de recobrar, abordar o dotar de sentido el mundo y los acontecimientos de manera fija; así que la subjetividad de los sujetos trata imperiosamente de construirse un discurso que lo haga partícipe de un mundo. Pienso en el mundo que elaboró García Márquez, Macondo, un lugar de fundación de una biblioteca que junto con las experimentaciones lingüísticas del escritor cubano Alejandro Carpentier (Lausanne, 1904-París, 1980), y del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-Madrid, 1974) conformaron imágenes que definieron un universo y una historia. La experimentación del lenguaje de Carpentier dotó a la literatura latinoamericana, además, de un contexto que reconoce y encuentra exuberante de imágenes definitorias; estas contribuyeron a construir relaciones con un mundo que les resultaba contradictorio a los sujetos, entre el anhelo místico del mestizaje y las lógicas productivas del capital.

Tal dicotomía, para el poeta cubano Eliseo Diego, se resolvería en otro espacio donde el sujeto hubiera podido alcanzar una realización de su sentido inherente y de su mundo. El poema «Voy a nombrar las cosas» me sirve de ejemplo para mostrar un ejercicio nominativo que busca la aprehensión de un espacio y del tiempo, y cuya distancia y nostalgia recalcan en la experimentación mística de la memoria inventada. Este se adscribe a un ritmo gongorino propicio para la sujeción hacia el más allá: en este mundo de Diego, la voz lírica enuncia el lugar añorado y que se construye en su interior onírico; allí, los objetos se encuentran llenos de polvo, una naturaleza pétrea se muestra magnífica, la mirada y la voz del personaje lírico enuncian un entorno con la distancia que existe entre dos mundos: el real y el de la memoria mítica; en esta última, todos los objetos parecen derruidos como en actitud de espera y sus cuerpos se escapan a la dominación lingüística y al movimiento continuo; mientras que para el sujeto lírico, la nominación lingüística es un proyecto que va más allá de la aprehensión del entorno. Es imposibilidad de relacionar el significante con los sentidos, debido al pragmatismo de la realidad llevada por las lógicas del capital y las relaciones que este instaura. De ahí el uso del oxímoron y la sinalefa, como por ejemplo: «Los *hierros armoniosos* que van en las carretas [*sinalefa y oxímoron*] / iluminando reciamente *alegres la po-*

*breza [oxímoron] / cuando las nubes rezagadas en mala sombra nos sepultan [sinalefa y oxímoron]».*⁴⁴

Ello da lugar a un problema identitario: el sujeto se parte y elige, sin embargo, según Lezama Lima,⁴⁵ permanecer abierto y optar por las posibilidades creativas sin desconocer las contradicciones del mundo moderno.⁴⁶ Se conforma de esta manera el sujeto barroco que busca dar forma a su mundo, partiendo de una constitución propia del mestizaje y lo místico, como las instancias configuradoras que devienen de la imagen acústica, entendida como el *ethos* que habría proporcionado un lenguaje a este sujeto. El *ethos* barroco, entonces, según Bolívar Echeverría, sería el punto neurálgico de una modernidad latinoamericana que brinda el sustento vital con el que el sujeto se concibe y entiende el mundo.⁴⁷

Lezama habría conceptualizado esa realidad como una era imaginaria⁴⁸ en donde la hibridez hace que se cree un altermundo aferrado al prefijo *proto*, para devenir en el otro, todo enfrentado y constituido como relato adyacente, bárbaro, que cambia el asombro del romanticismo por el desborde de imágenes contradictorias.

El sujeto barroco imaginario, las literaturas que surgen y la búsqueda de la concreción del ideal de desarrollo habrían empezado a concretarse con la instauración de políticas y procesos en Latinoamérica, destinados al fortalecimiento de los Estados. El principal acontecimiento sería la Revolución cubana, luego del declive de la Revolución mexicana, con lo que parecía que lo imaginario le ganaría la batalla a la realidad y, literalmente, hasta la inventaría, en clara oposición a discursos coloniales del saber.

Ahora, ¿qué pasó cuando esos proyectos políticos fueron interrumpidos con violencia? Según Donald Shaw, habrían surgido narradores que, ante «el impacto de la historia reciente de Argentina, Chile, Uruguay y Centroamérica, han vuelto muchas veces a la gran tradición central de la narrativa hispanoamericana: aquella de la protesta».⁴⁹ Habría que añadir que tales dictaduras contribuyeron directamente con la finalización del *boom* literario, pues su experi-

44. Eliseo Diego, «Voy a nombrar las cosas», en *Obra poética*, La Habana, Unión, 2000, p. 29. Las cursivas son mías.

45. Cfr. José Lezama Lima, *La expresión americana*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.

46. *Ibid.*

47. Cfr. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998. Por otro lado, hago referencia a la crítica sobre el concepto de mestizaje que realiza A. Cornejo Polar, según la cual observa que al establecerse como categoría totalizadora, simultáneamente establece la discriminación. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, p. 93-100.

48. Cfr. J. Lezama Lima, *op. cit.*

49. D. Shaw, *op. cit.*, p. 263.

mentación lingüística no correspondía ya al contexto. Ello habría dado forma, para el crítico norteamericano, a un movimiento de *posboom*.

Este intento de periodización debe ser tomado con mucho cuidado y creo, además, que no puede lograr un sustento teórico y práctico lo suficientemente fuerte debido a que, como se verá, si bien existe un retorno al compromiso militante en ciertas narrativas, estas mismas van dotando a la literatura latinoamericana de un pluralismo que no presenta rasgos específicamente cohesionadores como para hablar de un movimiento o tendencia única. Asimismo, Shaw hace de la protesta la gran tradición latinoamericana. Aunque esta es de gran importancia en las letras de la región, la visión así expuesta circunscribe las literaturas a hechos históricos específicos, lo que deja a un lado la oralidad, parte fundamental que Cornejo Polar mostró claramente como el «grado cero» de los conflictos entre culturas en América Latina y que conforma el sustento de la teorización sobre la heterogeneidad,⁵⁰ por lo que Shaw recae en una reducción y nueva exotización de lo latinoamericano.

Así, aunque la representación de un sujeto y entorno latinoamericanos exóticos, —además de haber sido establecidos como marca de una narrativa latinoamericana, junto con la visión del revolucionario e intelectual—, sucumbió ante los acontecimientos violentos que sucedieron en el continente, habría que analizar el espectro de reflexión que habría surgido de la novela testimonial y de la nueva novela histórica latinoamericana, así como de la novela dura de tinte policíaco, que reconstituiría la manera de leer la historia y su narrativa.

Para Gustavo Pellón, gran parte de novelas que llegan luego del *boom*, por decirlo *grosso modo*, «se distanciaron del mito hacia la historia, hasta alcanzar el extremo de la novela documental».⁵¹ Tal cambio de postura habría permitido el ingreso de personajes excluidos por sus diversas condiciones, que no entraban en la idea moderna, dando a entender la crisis de la representación en la misma de la modernidad. Ello deja entrever, en cierta medida, que una posmodernidad en Latinoamérica surgiría como una respuesta compleja y mixtificada contra los discursos hegemónicos de la modernidad y sus narrativas. Ello no quiere decir tampoco que los escritores del *boom* deban ser leídos precisamente desde un *ethos* moderno, pues hay características que se mezclan con las dadas por los estudiosos de la posmodernidad. De cualquier manera, la novela testimonial y la nueva novela histórica, por su lado, habrían logrado una narrativa que cuestionó la línea ortodoxa de la historiografía, pues «ayudan a una reflexión actual sobre el proceso histórico y de las versiones del mismo

50. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, p. 26-50.

51. Gustavo Pellón, «La novela hispanoamericana de 1975 a 1990», en Roberto González Echeverría, edit., *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2006, p. 296.

que se convierten en historia».⁵² Da tal manera que la relatividad posmoderna sobre el relato de la historia en Latinoamérica tiene, en nuestras realidades, gran parte de su fundamento en la literatura.

De ahí que exista un cambio epistemológico en la concepción literaria de Bolaño, que consiste en una respuesta a ese sujeto y mundo imaginarios de Diego, Lezama y del *boom*. La narrativa de Bolaño parte, por un lado, de la imposibilidad de llegar a una única forma de narrar la historia y, por otro, de la experiencia de sus personajes respecto del mundo, en donde el dolor no es un concepto sino una experiencia distinta que tiene muchas cargas vivenciales: la historia, el exilio como etapa de vida alejada del crimen; sobre todo, una experiencia literaria que no es alegoría del Estado ni de la búsqueda del lenguaje propio de Latinoamérica, sino que los lenguajes resultan del conglomerado de las experiencias divergentes en el contexto latinoamericano, asociado con su experiencia contraria en Europa. Si es que hay un halo romántico en Bolaño, este correspondería a dicho cambio epistemológico: el espíritu del poeta dice lo que el espíritu de su tiempo le significa. Por eso, que el arte coquettee con el horror resulta lo inefable, más allá del acontecimiento.

Habría que decir, entonces, que la experiencia es el resultado de los retazos que quedaron de la utopía. Hacer memoria para estos sujetos, por lo tanto, se convierte en un proceso de fragmentación de sí mismos, que los ubica en un enfrentamiento estético y ético. Estético, pues se implanta la desacralización de los espacios y ciudades construidas desde lo imaginario y utópico, sin volver al mimetismo, sino que las memorias están llenas de una duda consciente de los vacíos dejados por el exilio o que llegan de los relatos que buscaron la unicidad de un punto de vista. Por ello también es ético, pues Latinoamérica es una herida abierta que no puede terminar de narrarse ni circunscribirse al acontecimiento histórico; por el contrario, la escritura de Bolaño es un lenguaje franco, en el que ingresa la oralidad, que da cuenta de la relación inefable, contando a la vez otro relato de la historia conocida o testimoniada.

Este camino conduce, en el autor chileno, a un concepto de literatura que transforma la noción de belleza estética. Para él, la literatura soporta en su naturaleza un cierto morbo por lo siniestro, que muestra abiertamente la única manera de tan siquiera imaginar la violencia y el horror. La literatura y la memoria se vuelven, por decirlo de alguna manera, un acto de resistencia indeterminado en el que los sujetos se resquebrajan, se fragmentan ya no en su interior como en los poemas de Eliseo Diego, sino que se manifiesta en la distancia con la historia: configuración del mundo desde el exilio, el olvido y el intento por conseguir una narrativa que justifique su presente. Por ello, los personajes de Bolaño siempre terminan vencidos.

52. *Ibid.*, p. 303.

El acercamiento hacia estos límites que operan desde la fragmentación parece coincidir con algunos rasgos conceptuales de la prefiguración de una posmodernidad en Latinoamérica. Un sujeto de estas características parece ir construyendo sentidos a partir del aparente colapso de las narratividades precedentes, como si se apelara a un movimiento de ir y venir entre tiempos y espacios para lograr conformar una narratividad que resuelle en múltiples expresiones de los hechos y las historias, lo que se acerca al procedimiento colectivo en la producción estética de las *wankas*. El resultado es la expresión de subjetividades para las que la literatura y la historia no son monótonas ni totales. Debido a esta particularidad, entiendo la fragmentación dentro de la heterogeneidad y no desde la esquizofrenia, guardando una cierta similitud con la distancia que interpone Valencia con la totalidad de las representaciones. Por lo tanto, cabe decir que ambos autores están conscientes que lo latinoamericano es una construcción; mas en el autor chileno esta elaboración está ligada a una experiencia visceral de los acontecimientos que forman parte de la historia del continente.

Dentro de este marco, los sujetos de Bolaño parecen tratar de sobreponerse a esas formas de contar el mundo y la experiencia a partir de la destrucción de las representaciones determinantes; muestran en primer plano una literatura ambigua, que invade el ámbito de la realidad para hacerlo suyo. Los sujetos toman conciencia de sí mismos en estas situaciones, sobre la caterva de sentimientos y de olvidos que les resultan reconocibles de una historia que se muestra absurda para su subjetividad; como la esperanza y la literatura, absurdas ante el mundo. Tal vez por ello valen la pena.

CAPÍTULO IV

¿Posmodernidad?: las representaciones entre la memoria y el olvido

No escribimos desde el apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final.

Ignacio Padilla

Lo que siento dentro de mí, y en otros alrededor mío, es una fuerte nostalgia de la época en que existía la historia.

Francis Fukuyama

Los casos de Leonardo Valencia y de Roberto Bolaño han permitido caracterizar un contexto discontinuo y heterogéneo al que he propuesto denominar posmodernidad latinoamericana, en oposición a la visión dominante y expansiva que devendría, para Jameson, como manifestación del capitalismo transnacional. Pero sobre todo, a la luz de las reflexiones de Antonio Cornejo Polar y de Linda Hutcheon, mostrarla además en su oposición a la tendencia homogeneizadora y enajenante de una modernidad hegemónica que pretendió imponer modelos de conocimiento.

Ambos casos literarios contribuyen a este entendimiento al mostrar diferencias sustanciales entre sí respecto de algunos puntos significativos: la reflexión de la literatura frente a la realidad, la memoria y el olvido, y las representaciones que prevalecen en algunas narrativas y tendencias; todos vistos a la luz de una heterogeneidad que se ha presentado a lo largo de los siglos como susurros o destellos. Así, los personajes de ambos autores parecen moverse, de una manera u otra, en el presente de tiempos y espacios que convergen en un mismo momento y rompen la linealidad del tiempo productivo moderno.

Este contexto constituye un trasfondo a partir del que cuestiono la noción de posmodernidad como una dominante cultural, concepción jamesoniana que implica la expansión de los capitales transnacionales.¹ El estudio de

1. Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 27-72.

Cornejo Polar sobre las *wankas*,² además de demostrar que las relaciones de poder no se sustentan solamente en las relaciones con el capital, expone la artificialidad de los discursos y de las representaciones, como un hecho no solo cultural, sobre cómo se perciben el tiempo y los acontecimientos desde otros grupos y percepciones, sino además con un sustrato político. Este hecho permite asir elementos para deconstruir el discurso homogeneizador del poder de la modernidad y, al mismo tiempo, para revisar las teorías críticas latinoamericanas al respecto.

Las representaciones en las obras de Leonardo Valencia y de Roberto Bolaño, por ello, muestran imágenes diferentes sobre los sujetos, sus relaciones con el mundo y sus nociones sobre lo latinoamericano como algo discontinuo y convulsionado.

SUJETOS VISCERALES Y NÓMADAS FRENTE A LO LATINOAMERICANO

Mientras Roberto Bolaño ha contrapuesto la experiencia de los acontecimientos históricos, comprendida como una narración paralela que da cuenta de otra experiencia alterna a lo reconocido en los discursos sociales; Leonardo Valencia hace de lo nómada el bagaje sobre el que se sustentan sus novelas. Estas concepciones se imponen, a su vez, a representaciones anteriores de gran peso: el sujeto imaginario del *boom* y la sujeción del individuo a un centro de sentido, marcado por la modernidad y lo nacional.

Las diferencias entre ambos autores, no obstante, también son reconocibles. Esto resulta, asimismo, de una divergencia en las maneras de comprender lo latinoamericano desde un lugar de enunciación que no es la modernidad hegemónica, sino un descentramiento del sujeto creador, marcado por diferentes experiencias.

Esto lo logran a partir de, en el caso de Bolaño, la problematización de la memoria que permite hablar de los acontecimientos atroces pasados y presentes, con la necesidad de recomponer las narraciones en sus silencios para dotar de sentido al relato. En Valencia, en cambio, se acentúa la distancia entre la palabra y el referente, que produce en el sujeto una necesidad de empezar a narrar su presente distanciado del pasado, en un hecho que busca centrarse en sí mismo, pero que no puede evitar las posibilidades hermenéuticas con las que el lector completa la experiencia estética.

2. Cfr. A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*

Ahora bien, lo visceral contrapuesto a lo imaginario que implicó lo mágico-maravilloso significó un cambio en las políticas que sustentaban la representación de lo exótico latinoamericano y que implica una actitud descentrada del poeta ante la realidad. Según esto, un sujeto visceral como los narradores y personajes de Bolaño rompen con la racionalidad de la Historia-relato moderna con la que ha funcionado el poder occidental, estableciendo una experiencia del tiempo alterno que adviene cuando el pasado fragmentado alcanza a los personajes y el orden de las cosas, en una concepción de un continuo de causa-consecuencia, no es suficiente para comprender la realidad.

En este caso, la literatura de Bolaño se reitera constantemente sobre lo atroz, como una percepción que engloba más allá de lo nacional, sino una concepción de Latinoamérica convulsionada, cuya realidad ha sido incompleta sin el entendimiento o aprehensión del contexto. Pero, como diría Halbwachs, el sentido racional primero del acontecimiento está amenazado por el olvido. Mas, además, la experiencia del mundo es incompleta también porque estos personajes se han alejado de lo nacional, son sujetos errantes, no por un movimiento constante, sino porque han tomado distancia de lo nacional.

Esta experiencia del movimiento es diferente a la del sujeto nómada de Valencia, quien, por su parte, deconstruye la noción de lo nacional y lo latinoamericano como centro único de sentido y se distancia de igual manera de lo exótico, establecido como marca de lo latinoamericano. En este sentido, la ficción permite complejizar los mecanismos de producción de conocimiento y las representaciones que prevalecen de literaturas preponderantes, a partir de su subjetividad con una pretensión de objetividad.

Las memorias que se plantean, asimismo, son heterogéneas y se encuentran fragmentadas por su conciencia de que el tiempo histórico no las justifica en el presente. Mientras los narradores de Bolaño se dejan alcanzar por el pasado, por retazos que llegan desde varios sujetos, los de Valencia se construyen su propio mundo ficticio que diverge de las representaciones del entorno que dejaron textos como los sonetos de Medardo Ángel Silva, los recorridos de los narradores de Velasco Mackenzie y del habla de los relatos del realismo social de los años de la década 1930. En otras palabras, estas constituyen otras miradas sobre un fenómeno: la relación entre la literatura y la realidad.

Los lenguajes a los que recurren, diferentes entre sí, se distancian a su manera del mito, como elemento generador de identidad y cohesionador. Siguiendo con la relación del sujeto nómada con el lenguaje y los referentes nacionales, la ausencia de mitos, ya sean locales como de la región, remite a una distancia frente a la nostalgia, como hecho estético o mercantilizado y político. Podría decirse que estos personajes tienden a alejarse de lo colectivo de la manera tradicional andina, como si estos estuvieran marcados por el proceso de individualización de la modernidad hegemónica.

Quizás, este hecho se comprenda en la deconstrucción de la imagen exótica de lo latinoamericano que surgió con la industria editorial transnacional del *boom*. No obstante, los personajes tanto en *El libro flotante...* como en *Kazbek* están al filo del olvido. Este riesgo que asumen gira en torno de la ficción como la manera de sobrevivir, para fragmentarse más, ir de un retazo de un simulacro a otro.

La relación con el olvido, por otro lado, podría ser una manera política de expresar que el contexto de las dictaduras y esas experiencias de la violencia, asociadas a los diferentes representantes del poder, fueron subsumidas por la imagen de lo mágico y maravilloso. Estas representaciones que abarcan incluso novelas como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, se tradujeron en una visión espiritual que recabó incluso al intelectual revolucionario: el que lucha inagotablemente contra el poder.

LO POSMODERNO Y LA HETEROGENEIDAD

La comprensión de lo posmoderno en Latinoamérica partiría como la otra orilla de una modernidad hegemónica y conflictiva, cuyo fracaso más grande fue no lograr el ideal de progreso ni la unidad. Ante esto, la literatura de Bolaño parte del desencanto para dar paso a una literatura que expresa rasgos fundamentales de la vida contemporánea de Latinoamérica, marcada por la violencia y el olvido. Estos aspectos se contraponen a las representaciones que desde el siglo XIX buscaron la armonía, ocultando las diferencias intrínsecas desde posturas hegemónicas. Incluso, el *boom* no habría escapado a ello, si se piensa en que esta denominación se dio desde los sitios de poder económico europeo.

Uno de los rasgos posmodernos en esta narrativa podría considerarse el cuestionamiento ya no únicamente de las narrativas grandes y abarcadoras que busquen un lenguaje común, sino que los metarrelatos detrás de las representaciones son expuestos y que la literatura empieza a mostrar su artificio, así como una consciencia del mundo que a estos sujetos les ha tocado experimentar. De ahí la fragmentación de las voces. Así, el primer paso para solventar la duda epistemológica resulta una búsqueda continua de maneras para que el sujeto se logre explicar ante circunstancias históricas que le son absurdas o sin sentido.

Sin embargo, esta perspectiva no es la única. Tanto en *El libro flotante...* como en *Kazbek*, Valencia reitera su divergencia con las representaciones al desestabilizar los centros únicos de sentido. Ello justificaría que cada retorno de sus personajes al espacio de lo latinoamericano es una desvinculación con el origen. Mas, esta toma de distancia no debe entenderse sin el contexto del

mundo del mercado global. El lenguaje literario de Valencia y, a través de él, de manera indirecta, otras literaturas ecuatorianas podrían insertarse en las políticas transnacionales del mercado. De ahí que una experiencia nómada coquetee con las dinámicas globales de movimiento, que evidencian la crisis de lo nacional y su imposibilidad de lograr captar verdaderamente la heterogeneidad.

Por otra parte, la distancia entre la palabra y el referente está lejos de remitir a un retorno a la propuesta modernista, que constituyó en su momento una resistencia a la noción de desarrollo nórdico; por el contrario, me parece que esta radicalidad se encuentra ligada a una cierta rebeldía contra la sujeción del conocimiento literario al marco que impone lo nacional; es decir, un canon y maneras de expresar el mundo únicas. Esto quiere decir que la crisis de lo nacional no solo se deba al avance de los capitales transnacionales en el ámbito local, que por otro lado pueden ayudar a que las manifestaciones literarias y culturales de minorías se inserten –lo digo con cierta reserva– en el ámbito global;³ sino que la heterogeneidad y la fragmentación de las narrativas totales sobre cómo nos hemos narrado América Latina generan una duda que cuestiona las formas y medios de producción del conocimiento.

Así las cosas, lo *latinoamericano* en la literatura, pensado desde estas relaciones divergentes, implica un proceso de relectura, en el que la heterogeneidad rompe con una noción única y continua de la historia y formas de ser; pero no como si no estuviéramos ni dentro ni fuera de su relato, como diría Francis Fukuyama, sino, por el contrario, estando dentro y afuera. Ya no hay más héroes latinoamericanos ni desengaños; el asombro ante lo mágico o lo inefable ha quedado atrás. No obstante, los exilios para los personajes de ambos novelistas resultan períodos vacíos. Cuando el pasado los alcanza a través de su memoria, adviene una historia cargada de sentidos indelimitados, que rompe la lógica lineal del tiempo moderno.

Las condiciones de la posmodernidad latinoamericana no implican posturas únicas ni continuas; por el contrario, remite a la heterogeneidad fraccionada, inherente y discontinua. Si bien Cornejo Polar, Rama, Mariátegui, entre otros, entendían ya esta heterogeneidad inherente en lo latinoamericano que daba muestra a varias modernidades, pero estas estaban concebidas bajo otras condiciones muy diferentes en cuanto a la movilidad, lo mediático y la disolución de fronteras. La fragmentación desde una lógica posmoderna latinoamericana, en cambio, no obedece a un comportamiento preponderantemente del consumo, sino por la conciencia misma de la diferencia y la discontinuidad. Por ello, sería complejo querer establecer un movimiento estable en torno al

3. Cfr. Román de la Campa, *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2003.

posmodernismo, ya sea como respuesta al modernismo hispanoamericano o como continuación, tal como lo plantea Fredric Jameson.

Esto me lleva a pensar que lo posmoderno en Latinoamérica, además de entenderlo como un proceso de revisión epistemológica de las representaciones, sería difícilmente un campo, pero sí una experiencia discontinua y de difícil aprehensión. La configuración de una posmodernidad literaria latinoamericana no puede obedecer a una sola razón ni ser entendida aún por completo. Sin embargo, las obras de Leonardo Valencia y de Roberto Bolaño aquí analizadas coinciden en la necesidad de romper y develar las representaciones pasadas.

A partir de la heterogeneidad ha sido posible comprender que ambas propuestas se hallan en un contexto complejo de tensiones entre la memoria y el olvido; en este se insiste en revisar el episteme de conocimientos que nos circundan. Pero esta revisión crítica convive con elementos modernos, como la persistencia de lo letrado en las obras de Valencia.⁴ Se comprende, por lo tanto, que esta posmodernidad —o posmodernidades, que para el caso es casi un sinónimo— pugna al mismo tiempo por dotar de sentidos desde varios sujetos, sin que permanezcan inalterables, sino que chocan constantemente con la extrañeza que les significa el presente que no asume la heterogeneidad.

El desengaño, por lo tanto, no es una caracterización tan adecuada como se ha querido establecer para determinar el sentido de lo posmoderno. La nostalgia, en este aspecto, si bien responde a una percepción construida, parece una herramienta contra el olvido, que estaría en el trasfondo de este desengaño.

Por último, una posmodernidad literaria latinoamericana no solo buscará que aquellos sujetos callados por la modernidad ingresen al plano de la enunciación con su propia voz; también son narrativas que se concentran en los silencios, donde hay historias a veces difíciles de contar. Justo ahora, me falta el lenguaje para definir esta condición. Pero hay una palabra compuesta en alemán que puede expresarla: *lautlos*: sin sonido alguno, sin palabra; la *Lautlosigkeit*. Y en este silencio, los tiempos para Bolaño y Valencia son un caos, porque se quedaron sin tiempo ni espacio, condiciones en las que deben narrar. Pero a diferencia de los sujetos nómadas de Valencia, los de Bolaño se hacen alegorías del crimen como si lo latinoamericano también se contara desde la infamia y no desde lo mágico. Entonces, ¿cómo amar?, ¿cómo hablar de belleza?, ¿en qué medida y bajo qué contexto se habla de literatura sin el riesgo? El sujeto latinoamericano de Bolaño es en este sentido posmoderno, entiende esa imposibilidad y espera. Espera. Pero no a lo Beckett, sino como un samurái.

4. Infra, p. 57-58.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, «Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía», en Celina Manzoni, comp., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Aguilar, Paula, «Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)», en Edmundo Paz Soldán, y Feverón Patriau Gustavo, comp., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- Augé, Marc, *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Balseca Franco, Fernando, *Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Quito, Alfaguara-Taurus, 2009.
- «La otra marcha de Medardo Ángel Silva», en *El Telégrafo*, Guayaquil, 5 de febrero de 2010.
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Bauman, Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Alfaguara, 1991.
- Bolaño, Roberto, *Literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, y María Do Cebreiro Rába de Villar, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1953.
- Carrión, Benjamín, *El cuento de la patria*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2002.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

- De la Campa, Román, *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2003.
- Diego, Eliseo, *Obra poética*, La Habana, Unión, 2000.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- «La nación posnacional», en *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.
- Eco, Umberto, «Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento», en *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 1998.
- El 15 de noviembre de 1922*, estudio preliminar de Vicente Pólit, t. I y II, Quito, CEN / INFOC, 1982.
- Espinosa H., Patricia, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 2004.
- Figuerola, José Antonio, *Realismo mágico, vallenato y violencia en el Caribe colombiano*, Washington DC, ProQuest LLC, 2007.
- Fischer, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, comp., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Gallegos Lara, Joaquín, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003.
- Gamboa Cárdenas, Jeremías, «¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, comp., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.
- *El general en su laberinto*, Bogotá, Oveja Negra, 1989.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- González Ferriz, Ramón, edit., *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcelona, Casa Amèrica a Catalunya, 2005.
- Grass, Günter, *Ensayos sobre literatura*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- *Escribir después de Auschwitz*, Barcelona, Paidós Asterisco, 1999.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner»*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, «El Bolívar de García Márquez y su actualidad», en *Tradición y ruptura*, Bogotá, Debate, 2006.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Antropos, 2004.

- Hannerz, Ulf, *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Hutcheon, Linda, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, en <www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, fecha de consulta: 9 de septiembre de 2009.
- «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios*, número especial de homenaje a Bajtin, La Habana, 1993, pp. 187-203, en <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>, fecha de consulta: 12 de junio de 2009.
- Isaacs, Jorge, *María*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.
- Johnson, Allen, *The Historian and Historical Evidence*, New York, Scribner's Sons, 1926, citado por Stella T. Clark y Alfonso González, en *Noticias del imperio: La «verdad histórica» y la novela finisecular en México*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03699629022536195209079/p0000002.htm#I_5_>, fecha de consulta: 4 de junio de 2009.
- Juan-Navarro, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría post-modernista*, Valencia, Episteme, 1998.
- Larreátegui Plaza, Pablo, «La violación de la oralidad en *El viaje de padre Trinidad* de Eliécer Cárdenas», en *Letras del Ecuador*, No. 190, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2006.
- «La novela y el testimonio: la memoria no histórica», trabajo presentado en la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2008, en <www.scribd.com/doc/7312955/Novela-y-Testimonio-PLarreategui>.
- «Análisis de lo grotesco», en *El tambor de hojalata*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, 2005.
- Lastra, Antonio, «Walter Mignolo y la idea de América Latina. Un intercambio de opiniones», revista *Tabula Rasa*, No. 9, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, julio-diciembre de 2008, en <http://redalyc.uaemex.mx>, fecha de consulta: 25 de julio de 2009.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Manzoni, Celina, «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal», en Celina Manzoni, comp., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Manzoni, Celina, comp., *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- Manzoni, Celina, edit., *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Martillo Monserrate, Jorge, «El Guayaquil nocturno que describen las crónicas de Medardo Ángel Silva», en *El Universo*, Guayaquil, 13 de julio de 2008.
- Mera, Juan León, *Cumandá*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moreno, Fernando, comp., *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Centre de Recherches Latino-Américaines Archivos-Université de Poitiers-CNRS, 2005.
- Neruda, Pablo, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1995.

- Palacio, Pablo, «Un hombre muerto a puntapiés», en *Obras escogidas*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.
- Pellón, Gustavo, «La novela hispanoamericana de 1975 a 1990», en Roberto González Echeverría, edit., *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2006.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Revueltas, José, «El lenguaje de nadie», en *El apando y otros relatos*, Madrid, Alianza, 1985.
- Serrano, Raúl, «Boquitas pintadas: la escritura del subsuelo», en *Memorias del Octavo Encuentro de Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco V*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2003.
- Silva, José Asunción, *Obras completas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Silva, Medardo Ángel, *Crónicas y otros escritos*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 1999.
- *El árbol del bien y del mal*, Guayaquil, Ariel, s. f.
- *Obra poética*, Antonio Rodríguez Vicéns et ál., Quito, 2000.
- Shaw, Donald, *La nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Valencia, Leonardo, *Kazbek*, Madrid, Funambulista, 2008.
- *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Quito, Paradiso, 2006.
- *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso, 2008.
- *La luna nómada*, Quito, Paradiso, 2004.
- *El desterrado*, Madrid, Debate, 2000.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, México DF, Colección Austral Mexicana, 1995.
- Velasco Mackenzie, Jorge, *No tanto como todos los cuentos*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.
- Villaverde, Cirilo, *Pepita Valdés o la Loma del Ángel*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Villoro, Juan, «La batalla futura», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, comp., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- Yáñez Cossío, Alicia, *Sé que vienen a matarme*, Quito, Paradiso, 2001.
- *El cristo feo*, Quito, Abrapalabra, 1995.
- Walsh, Catherine, «Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Dignolo», en *Interdisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala, 2002, p. 17-44.
- Wernier, Jean-Pierre, *La mundialización de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.
- *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en el Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 112** María del Pilar Mora, *DESDE LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA HACIA UN PROYECTO DESCOLONIZADOR*
Juan Pablo Cadena, *CRISIS PETROLERA E IMPERIALISMO: la política de seguridad energética de Bush y sus implicaciones para Latinoamérica*
- 113**
- 114** Christian Masapanta, *JUECES Y CONTROL DIFUSO DE CONSTITUCIONALIDAD: análisis de la realidad ecuatoriana*
- 115** Mary Ivers, *POEMAS A COLORES: memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*
- 116** Sebastián López, *DEL AMPARO A LA ACCIÓN DE PROTECCIÓN: ¿regulación o restricción a la protección de los derechos fundamentales?*
- 117** María Dolores Vasco Aguas, *LAS GALÁPAGOS EN LA LITERATURA*
- 118** Alex Schlenker, *SE BUSCA: indagaciones sobre la figura del sicario*
María Martínez Mita, *CONQUISTA DE DERECHOS HUMANOS POR EL PUEBLO AFROBOLIVIANO en la Asamblea Constituyente de 2006-2008*
- 119**
- 120** María Cristina Osorio, *PRIMER MANDATO PRESIDENCIAL DE URIBE VÉLEZ: personalismo y carisma*
Lara Janson, *INTERCULTURALIDAD Y GÉNERO EN LA UNIÓN DE ORGANIZACIONES CAMPESINAS E INDÍGENAS DE COTACACHI*
- 121**
- 122** Rafael Garrido, *LA REPARACIÓN EN CLAVE DE DIVERSIDAD CULTURAL: un desafío para la corte interamericana de derechos humanos*
- 123** Daniel Achá, *EL PRINCIPIO DE SUBSIDIARIEDAD: clave jurídica de la integración*
- 124** Gabriela Valdivieso, *LA TASA, UN TRIBUTO QUE HA SIDO DENATURALIZADO EN EL ECUADOR*
- 125** Francisco Ortiz, *ANTICIPARSE ¿A QUÉ?: la estrategia de seguridad de los Estados Unidos*
- 126** Pablo Larreátegui Plaza, *ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO: posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos*

Este ensayo constituye un acercamiento a las obras de Roberto Bolaño y de Leonardo Valencia desde una perspectiva que asume el estudio de condiciones de ruptura y respuesta, que posibilitan pensar en algo que no es la modernidad, sino que se acerca a conciencias y experiencias fragmentadas, constantes en el mundo latinoamericano, que permiten reflexionar sobre categorías como «posmodernidad».

A partir de los estudios de Antonio Cornejo Polar sobre las *wankas* que abordaron la muerte del inca, el autor complejiza la discusión respecto a las memorias, las representaciones y discursos históricos del mundo latinoamericano, luego del truncamiento de la utopía de progreso moderno, las revoluciones latinoamericanas de los años 60, la dictadura chilena y las migraciones.

Se intenta, además, brindar elementos que permitan interpretar los fraccionamientos de tiempo, espacio y la experiencia de los individuos, en relación con la idea de Latinoamérica que se gesta desde productos estéticos como las novelas de Valencia y de Bolaño. El trabajo persigue determinar cómo esas formas de experimentar el mundo de los personajes de estas obras implican rupturas con las nociones tradicionales sobre la modernidad, y configuran respuestas o contrapropuestas ante las estéticas de algunos escritores del *boom* latinoamericano, propiciando versiones opuestas al discurso incorporado en el pensamiento general sobre nosotros y nuestra experiencia de lo latinoamericano.



Pablo Larreátegui Plaza (Guayaquil, 1978) estudió Comunicación y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su tesis de licenciatura se centró en el análisis de la estética de lo grotesco en *El tambor de hojalata* de Günter Grass. Obtuvo el título de Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispánica, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en 2010. Ha publicado: una traducción al español del poema «Klage» de Georg Trakl (2003), el ensayo corto «La profesión apocalíptica de Trakl», en *Ourovourus* (2003) y el estudio «La violación de la oralidad y la persecución en la última novela de Eliécer Cardenas: El viaje de Padre Trinidad», en *Letras del Ecuador* (2006). Formó parte de la revista literaria *Ourovourus* (2002-2003) y ha sido profesor en varias universidades del Ecuador en temas relacionadas con la cultura y las letras.

